

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACSAI ROLAND
HALASI ZOLTÁN
KRUSOVSKY DÉNES
POLLÁGH PÉTER
SZIJJ FERENC
VERSEI

„INFRA”
LÁNG ZSOLT
DRÁMÁJA

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN
ÍRÁSA
BORBÉLY SZILÁRDRÓL

KESZEG ANNA
SEBESTYÉN ATTILA
TANULMÁNYA

KRITIKÁK
DANYI ZOLTÁN
KUBISZYN VIKTOR
LÁNG ORSOLYA
SIRBIK ATTILA
KÖTETÉRŐL



HATVANHETEDIK ÉVFOLYAM

2016/7

Frank



Frank Johann
2020

 alföld

HATVANHETEDIK ÉVFOLYAM — 2016. JÚLIUS

- 3 SZIJJ FERENC versei: Ritka pillanat; Belső sarok
5 KRUSOVSKY DÉNES versei: Minotaurusz; Szerzetes a tengerparton
7 POLLÁGH Péter verse: Valaki pénzeli a nyarat
10 LÁNG ZSOLT: Infra (dráma)
35 HALASI ZOLTÁN verse: Bologna (III.)
37 ACSAI ROLAND versei: Szilvaszőnyeg; Újabb őszi tankák

tanulmány

- 39 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete (Forradalmak kora – 2. rész)
49 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Traumatizált grammatika Borbély Szilárdnál
(A Testhez)
66 SEBESTYÉN ATTILA: A Ghostbusters-modell („For-fun” és for-profit elvek
a Szellemirtók-univerzumban)
80 KESZEG ANNA: Az (új)autenticizmus a kortárs kultúriparban
(Lena Dunham Csajok című sorozatáról)

szemle

- 91 OLÁH SZABOLCS: Humán műveltség és menedzsmenttudás (Sebestyén
Attila: Menedzser humanizmus. A szervezeti és üzleti élet „átlelkesítettége”)
98 POGÁNY ESZTER: Megidézett jelenlét (Láng Orsolya: Tejszobor)
101 BÓDI KATALIN: Mondd, hol van az a krézi srác? (Hatala Csenge:
Hírzárlat)
104 KELEMEN EMESE: Értelmét veszített világok (Danyi Zoltán: A dögeltakarító;
Sirbik Attila: St. Euphemia)
108 LUKÁCS BARBARA: „Egyszer minden éjszaka végére pontot kell tenni”
(Kubiszyn Viktor: Oroszrulett; Szendi Nóra: Zárványok)

képek

LÉVAI ÁDÁM grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

ERNEST WICHNER, EVA LUKA, PETR MADĚRA WENDY ROSE versei
FRIEDRICH SCHILLER: A rablók (drámarészlet)
ANTONELLA CILENTO: Nápolyi bestiárium (regényrészlet)
GULA MARIANNA az Ulysses fordításairól
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ a Hajnali részegségről
Kritikák DARVASI FERENC, G. ISTVÁN LÁSZLÓ, SEAMUS HEANEY kötetéről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debrecen.com*

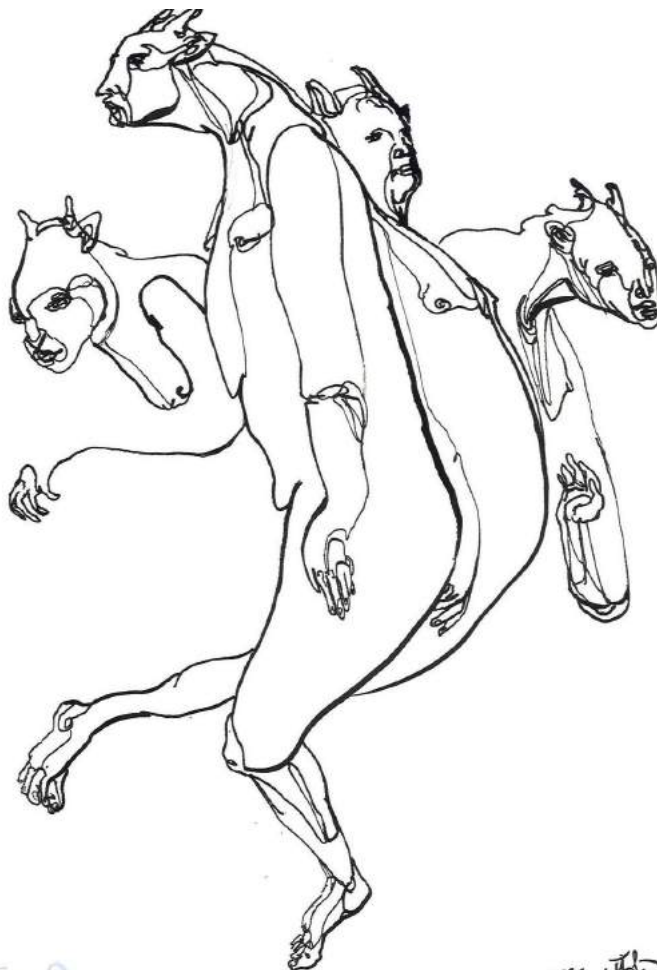
 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

600 FORINT



nka
Nemzeti Kulturális Alap





Enrico Perini

Enrico Perini

SZIJJ FERENC

*Ritka pillanat**

Kicsiny Balázs: *John Argyll hercege*

*Mindig van ott egy küszöb,
mintha letettek volna
egy fejszét, élével felfelé,
nem juthatok át, pedig
talán nekem szólt régen
egyszer egy hívás
rengeteg ember közül,
csak akkor még nem tudtam,
mit jelent a név, az érintés,
szorítás vagy taszítás,
a ritka pillanat.*

*Visszafordulok, nem állhatok
ott téitenül, mert akkor
felfigyelnek rám, látják,
mi van velem, és amúgy is hiába,
állhatnék örökké.*

*És így tudom meg, hátat
fordítva áll össze a kép,
hogy mi van odaát,
míg itt az egybehangzó sokaság,
az egyik bukásával vagy a másik
emelkedésével az összes
többinek a hullta,
több vagy kevesebb, mindegy,
kosárból, hordóból mindig
ugyanannyi van, ami nem fér
beléjük, kárba vész,
nem jutok messzire.
Hogy a másik oldalon minden
velem tükröződik, tízszer, tizenötször,*

*A szövegek a debreceni MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ *GÉM/GAMEkapocs – Művek az Antal-Lusztig-gyűjteményből képzőművészeti, irodalmi és zenei párbuzamokkal és reflexiókkal* című kiállítására készültek, amely 2016. június 04. és december 31. között tekinthető meg.

*ameddig emlékezni tudok,
de akkor már olyan kicsi lesz,
hogy nem hinné el senki,
ha mondanám, de nem is tudom
mondani, mutatni pedig nem ér.*

*Akkor nincs más lehetőség,
úgy teszek, mintha eldobálnék
magamtól mindent, amire valaha
rátettem a kezem, találják ki abból,
hány életem maradt.*

Belső sarok

Vojnich Erzsébet: Sárga szoba

*A másik ember helyett mi
volna, és azt elképzelni miből lehetne,
ha nem fordulhatok el semmitől,
nappal is mintha sötétségben
akarnék látni?*

*Mi volna, ami ugyanúgy közeledni
és távolodni tud, ahányszor
meghajlik bennem az idő
a nehezen mérhető könnyűség alatt,
közös távolságunk lenne szobákkal,
azokat nem is használnánk másra,
nem is lenne bennük semmi,
csak fény, félhomály, sötétség.*

*És a végén rám mutatna,
egy belső sarokban állnék,
nem lehetne tévedés,
olyan biztosan mutatna rám,
mint egy régi árnyék.*

KRUSOVSZKY DÉNES

Minotaurusz

Tolvaj Zoltánnak

*Máshogyan képzeltem a labirintust,
de ezzel is beérem.
Az elektromos zene megtört ütemei
foszlányokban szivárognak a felszín felé,
és nem bírok tovább ellenállni nekik.
Az utcán dohányzók susognak,
mint a fűzfák, a biztonsági őrök
fenyőkként nyújtózkodnak,
mintha egy erdő sűrűjében járnék,
és ebben az alvilági szélben
gyorsan roppannak az erőtlenebb ágak.
Odabent, a rángatózó, villogó
sötétben vár rám valami,
az izzadtan összedörzsölődő testek
puha darálójában vesszek el én is,
és ne legyen hajnal,
amíg nem dolgoztam meg érte.
Én ordítani járok az éjszakába,
hogy artikulálatlan üvöltésem
töltse ki a tompán pulzáló levegő réseit.
Egy idegen állat vár rám odabent,
és ez az állat én vagyok,
vele együtt kell bőgnöm ilyenkor,
csapzottan és zihálva őt kell
valahogy túlordítanom,
különben soha sem lesz vége.
Nem lesz vége a forró földutaknak,
amiken valaha mezítláb jártunk,
a kibírhatatlan tücsökciripelésnek,
a holtágak rothadó illatának,
a vasúti töltés bazaltizzásának.
Nem lesz vége a hajnali didergésnek,
a gyenge lámpafényben kószálásnak,
a soha oda nem érésnek,
és a soha vissza nem fordulásnak.
Nem lesz vége a névsorolvasásnak,
a magasság szerinti sorba állításnak,
nem lesz vége a fenyegetésnek,*

*és nem lesz vége a rimánkodásnak.
Ha nem üvöltök elég hangosan,
soha nem alszanak ki az őszi avartüzek,
soha nem párologja ki bőrünk
a tornatermek kínos illatát,
és a hosszú esték ondóíze
örökre ott ragad a szánkban.
Befejezetlenek maradunk,
akár egy rosszkor megszakított rajzfilm,
és semminek, amire számítottunk,
nem jutunk majd a végére.
Ezért hörög ez az állat odabent,
az olvadó testek akolmelegében,
ebben a gyönyörű, katatón bálban,
végkimerülésig, az elszalasztott
lehetőségek szürkészöld korszakában.
Aztán visszaveszi a ruhatárban
nevét, és némán hazamegy.*

Szerzetes a tengerparton

*Kirongyolódott az ég szegélye
és most kínos összevisszaságban
lógnak közénk mázsás szálai.
Sötétedik, összeesnek szegyenükben
a horizontok, mégis,
minden olyan messze van megint.*

*Ahol te jársz, ott a legnehezebb,
ez az, amit, persze, nem tudok,
de nem mondani sem lehet,
nem elhallgatni sem lehet,
mégis, mire nyílik akkor
a tagadás ablaka, szemed?*

*És mire látsz rá onnan,
ami miatt megéri átadni a szót
a hullámoknak, a homokzátónyoknak,
a párafelhőknek, az unalomnak,
a bánatnak, a menekülésnek,
a csont és bőr vágyakozásnak?*

*A szerelmes állatok felfalják egymást,
de mit kezdünk magunkkal mi,
akik nem vagyunk szerelmesek,
és hiába rágjuk egész nap
a növények testét, mint a férgek,
egyre csak ébesebbek leszünk?*

*Ha beszélhetnék veled, nem
beszelnék veled, de így,
hogyan lehet, mintha volna mit
mondanom, mert a harag nem
rossz tanácsadó, a szégyen sem rossz
tanácsadó, de a hallgatás igen.*

*És eszembe jutsz, esni fog,
nézem az ég rongyos szegélyét,
hogyan a tenger felett szakadni készül,
és biztatom, engedje el,
ne kapaszkodjon tovább,
hulljon le, hulljon ránk, hulljon.*

POLLÁGH PÉTER

Valaki pénzeli a nyarat

*Nem hízik a jég, csak én,
fekszem a kánikulában, háromszínű
frutti van a számban.
Kurvára forradalmi.
Rám olvadnak az árnyékok.
Ököljég üt le az égből.
Nem kötelező ám meghatódni.
Észak az, ami nem olvad el:
szól az uralkodói én.
Meglavadok, mint egy jegesmedve,
nem bírok a bathónapos nyárral.
Egy kristálykeserűért odaadnám
a koronám. Inkább a tiéteket.
De szétmocskolná a kesztyűmet.*

*Valaki pénzeli a nyarat.
Cukorkát dugdos a zsebébe.*

Nyalókát, törökmézet, négercsókot,
golyórágót, ropogót, krumplicukrot.
Édes fogoly. Egyre lustább a hideg.
Egyre lassabb.

Reggel van. Vánszorgó világos. Jáspisos.
Kívül fák: októberi kopaszok, és nekem
nincs több kezem, amit összetörhetek.
Azt hittem, rács az, mit fogok,
amit annak mondatok, de
jön föl a Nap narancs-lufija,
és látszik már: ez nem rács,
csak idézőjelbe tettek minden ablakot.

A hantikat és manysikat mért hagytuk ott?

Ezek a hónapok nem bírnak el a nyárral.
Neki jelentenek: ragacskezű tartótisztnek.
Nem bír a gyufával, meg-megégeti magát
a lakli kamasz-október.
Magára rántja a lángot. Rossz fát tesz a tűzre.
Nem hoz hűvös vánkost.
A Gonosz kisinasai hevítik itt az éjszakákat,
nem hagyják áthűlni.
Áramot vezettek a keresztbe,
azt kell megcsókolnunk.
A csöcselék szó rátok pont elég lesz.
Nem szabad feledni.
Alig 40 évesen ez még simán a mi munkánk:
a gyerekeiteket is néven nevezni.
Apák és fiúk: úgy ám. Lehet borzongani.
Lehet a selyemzsinórt küldeni.
A cím: Andrásy út, ki ne mondd, bány.
Odi profanum vulgus et arceo: úgy ám.

Nincs ősz, csak leszedálták a nyarat.
Valami fúj, valaki voltam tavaly.

Sokszor akartam öngyilkos lenni,
csak soha nem találtatok otthon.

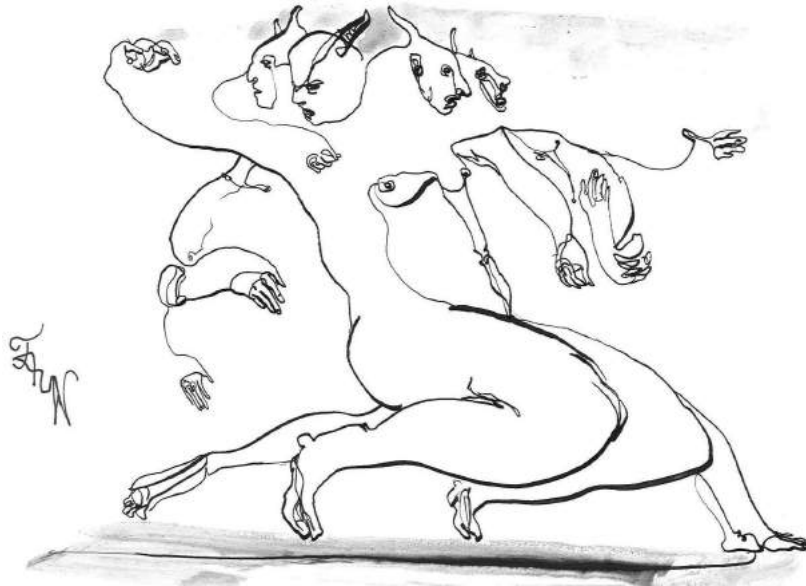
Gondoltam, rányitok erre az évelős, évfordulós sírásra,
de csak egy üres szoba, illetve erdő volt a helyén.
Akkor megértettem, hogy üres erdő még nem voltam.

*Valaki engem is megfűjt.
Ma egyedül tartok osztálytalálkozót.
Készen állok a szeretettel.
Azt akarom: mind szenvedjeteK.
A 60. ősz erre pont jó lesz.
Erdővel a kezemben halok meg.
(Négyszögletű. Kerek.)*

*Szeptember még a nyárnak jelent.
November már a télnek.
Ez két ember. Az október nem ember.
Csak vörös. Sokputtonyos. Elszúrt.
Letekeri sötét garbómat, belém harap.
Folyik ki az ősz a nyakamon, a furcsa szörp.*

*A Tátrába vágyom, őseim földjére.
Mi, nemesek még értettünk avarul.
Cinóberes lötyty ömlik át a szememen is.
Egyre orcátlanabb a meleg.
Tányéromon elfolyik, szétfolyik egy őszi csúcs.
Felhő van a csúcs felett.
Nem, ez nem egy rémálom csúcsa.*

*Ősz halántékot akarok, hogy tudjátok,
hová kell lőni,
ha sötét lesz.*



Infra

Szereplők

ÓR

NŐ

Történi

Egy álmos, esős hétfőn, a műszaki múzeum hőkamerát bemutató termében.

Az Ór a terem sarkában üldögél. Középen tükör, amely lényegében embermagasságú plazmaképernyő, összekötve a fölötte elhelyezett hőkamerával.

Besétál a Nő, tétován közeledik, megáll a tükör előtt. Sötétkék a színe. Az Ór döbbenetesen bámul hol a Nőre, hol a képernyőre. Feláll, közelebb lép, mint aki nem hisz a szemének.

NŐ: Miért vagyunk ilyen kékek?

ÓR: Van az ultraibolya meg az infravörös, ez a kamera az infravörösre érzékeny. Ezért mondják infra- vagy hőkamerának.

NŐ: Még nem láttam ilyet.

ÓR: A hideg fény kék, a meleg vörös.

NŐ: Itt semmi vörös.

ÓR: Semmi.

NŐ: Maga is kék.

ÓR: Maga is.

NŐ: Nem romlott el valami?

ÓR: Figyelje meg, milyen az öngyújtóm lángja!

NŐ: Vörös.

ÓR: Meggyújtom újra.

NŐ: Mintha piros lisztet fújna szét. Olyan, amikor kialszik.

ÓR: Az már nem a lángja, az csak az emléke.

NŐ: Azt is mutatja?

ÓR: Amit a szem nem lát, azt is. Kórházakban is használják. A Lyme-kórt már a kezdeti stádiumban felismeri.

NŐ: Mi egészségesek vagy betegek vagyunk?

ÓR: Kékek.

NŐ: Ki az a harmadik?

ÓR: Hol?

NŐ: Kettőnk között.

ÓR: Nem látok semmit.

Nő: Az a halványabb folt.
Ór: Semmi. A hideg levegő. Ha mozgatom a karomat, eltűnik.
Nő: Ha kimelegednék, változna a színem?
Ór: Száz térdhajlítás után nálam semmi. Kipróbálja?
Nő: Nem szeretnék térdhajlításokat végezni.
Ór: Én egyszer bejöttem harminckilenc fokos lázzal. Ugyanilyen kék voltam.
Nő: Hiába dörzsölöm az arcomat...
Ór: Szépen kipirosodott.
Nő: A képen semmi változás.
Ór: Az én szemem már kezd csődöt mondani.
Nő: Meggyújtaná még egyszer az öngyújtót?

Ór: Láttam párokat, akik kivörösödtek egymás közelében. Sokszor meg sem érintik egymást.
Nő: Nem a maga trükkje ez a kékség?
Ór: Mit feltételez?!
Nő: Nem akartam megbántani.
Ór: Semmi gond.
Nő: Viccelni próbáltam.
Ór: Kein Problem.
Nő: Érzelmi állapotunk hat a színekre?
Ór: Az a tapasztalatom.
Nő: Most valami kellemesre gondolok.
Ór: Semmi.

Nő: Milyen egy átlagos hőkép?
Ór: Megmutassam? A kamerának van memóriája, két napig őrzi a felvételeket. Visszatekerem, de kérem, maradjon köztünk.
Nő: Rendben.

Az Ór előszedi a távkapcsolót, visszatekeri a felvételeket, meg-megállítja...

Az egyik felvételen egy hosszú hajú nő kapkodva oldalra pillant, majd leereszti a rubája mellpántját, és megnézi meztelen mellét. A bal melle sokkal pirosabb, mint a jobb.

Ór: Nem gondoltam, hogy ilyesmik is vannak... Nem szoktam nézegetni a felvételeket.
Nő: Párokat nem láttunk.
Ór: Mostanában egyre több a magányos látogató.

Az újabb felvételen várandós nő látható. Hasa szinte világít, annyira sárga. Kigombolja a kabátját, széttárja, a hasa még inkább kivilágosodik.

Nő: Maga mióta kék?
Ór: Régóta.

Most ketten jelennek meg a felvételen, nagyjából egyforma magasak. Kis tétova integetés után, a képernyőre szegezett tekintettel megcsókolják egymást. Semmi. De ahogy a csókba belefeledkezve, teljesen egymás felé fordulnak, vörösödni kezd a testük. Előbb az arcuk, majd homlokuk, nyakuk, mellkasuk, hasuk, combjuk.

Nő: Elég üres ma a múzeum.

Őr: Ma hétfő, azt hiszik, zárva vagyunk mi is.

Nő: Nincs szabadnapjuk?

Őr: Beosztjuk egymás között. Szombaton és vasárnap mindenki bent van. Hétfőn csak én.

Nő: Én szombaton is, vasárnap is dolgozom.

Őr: Olyankor jönnek a legtöbben, főképp gyerekek. Nagy a ricsaj.

Nő: Szeretek gyerekekkel foglalkozni. Korábban tanítottam.

Őr: Én is.

Nő: Mit?

Őr: Németet és franciát.

Nő: Sajnos nem beszélek idegen nyelveket.

Őr: Milyen tanár?

Nő: Zene.

Őr: A zene is nyelv. Ráadásul mindenki megérti.

Nő: Most egy cukrászdában dolgozom.

Őr: Én hajópincér voltam másfél évig.

Nő: Miért hagyta ott a tanítást?

Őr: Összerúgtam a port az iskolaigazgatóval.

Nő: Nem próbálkozott máshol?

Őr: Sehol nem tetszett az ábrázatom.

Nő: Nem látszik féltelmesnek.

Őr: Amikor tizenhat évesen el kellett döntenem, mi leszek, ha nagy leszek, bele-néztem a tükörbe: milyen mesterséghez illenek a vonásaim? Író szerettem volna lenni, de hát ezzel az arccal...

Nő: Mi a baj vele?

Őr: Az írók sokkal férfiasabbak. Még az írók is.

Nő: Salingerre emlékeztet. Csak nem annyira szomorú. Meg a haja is kevesebb.

Őr: Mi jelent meg az előbb maga előtt, amikor azt mondta, valami kellemesre gondol?

Nő: Nagy adag mandulafagyi.

Őr: Vicces.

Nő: Az emlékek változtatnak a színeken?

Őr: Hogy érti?

Nő: Ha elkezd valaki emlékezni, a kamera érzékel valamit?

Őr: Van, amikor igen.

Nő: Mi biztos egy kékfestő emlékei vagyunk. Ha még egyáltalán létezik ilyen foglalkozás.

ÓR: A múltkor itt állt egy apa a fiával. Hosszan álldogáltak, akkor is hétfő volt. Két hete? Nem is tudom.

NÓ: Mindegy...

ÓR: Arra lettem figyelmes, hogy a fiú mesél valamit, pontosabban, amire felfigyeltem rájuk, már az apa mesélt. Arról, hogy neki *is* volt egy kutyája. Két lábon kéregetett. Pitizz!, mondta neki, és a kutya percekig toporgott. A gyerek kérdezte, milyen színű volt, hogy nézett ki, az apa pedig egyre lelkesebben mesélt, fehér, göndörszőrű, nyilván ezért nevezték Pamacsnak, kistermetű kutya, korcs, ahogy az apa mondta. Mi lett vele?, kérdezte a gyerek. Odaajándékoztam, felelte az apa. A nagybátyjának adta, de a kutya nem akart ott maradni, amikor csak tehetett, visszaszökött. Az apa, akkor még gyerek, újra visszavitte, mert már volt egy másik kutyája, fajtatiszta dobermann, amit egyik osztálytársától vásárolt, nem is olyan drágán. Ekkor észrevettem, hogy a képen megjelennek a kékek, és kezdik kitölteni a férfi körvonalait. Mintha itatós szívná magába a tintát. Az apa elhallgatott, de a kékek csak áradtak, és az apa már nem tudott leállni, mesélnie kellett tovább... Amikor egyszer visszakísérte a kutyát, ő kerékpárral ment, a kutya követte, kutya-szívvvel ragaszkodott hozzá, szóval már majdnem visszaértek a nagybátyához, amikor egy nagy fekete dög szaladt ki valahonnan, és Pamacsnak rontott; elkapta, megrázta, feldobta a levegőbe, majd újra elkapta, és az apa – vagyis akkor még gyerek – szeme láttára szétmarcangolta. Az apa – vagyis az akkori gyerek – rémülten továbbkarikázott, nem avatkozott közbe.

NÓ: Gyerekként az ember nem mindig tudja, mit kellene tennie.

ÓR: Az apát is ezzel vigasztalta a fia. De az apát már nem lehetett leállítani, mondta, mondta. Elbiciklizett onnan, és már szinte hazaért, amikor Pamacs felbukkant a sarkon, véresen, lógó cafatokkal az oldalán, három lábon bicegve... Akkor ő, az apa, vagyis a gyerek elfordította a biciklikormányt, nem haza, hanem másfelé ment, el akart menekülni a kutya elől, ment, ahogy csak bírt, de a kutya még mindig a nyomában. Aztán a város szélén a kutya feladta.

NÓ: Vagy elfogyott az ereje.

ÓR: Nem derült ki, mi lett vele. A férfi reszketni kezdett, és olyan lett az infraképe, mintha fekete felhők közt villámok cikáznának. Annyira rosszul lett, hogy hoznom kellett neki egy pohár vizet.

NÓ: Ismeri a Nobel-díjas Patrick Modianót? Egyáltalán nincs íróarca. Vízvezeték-szerelőnek inkább kinéz.

ÓR: Nagybátyám vízvezeték-szerelő volt. A keze állandóan feketéllett a kosztól.

NÓ: Hozzánk a szomszéd járt át, ha valami elromlott. Bármit megszerelt. Szerettem segíteni neki.

ÓR: Ismerte a szüleit?

NÓ: A szomszédét?

ÓR: Nem, a magáét.

NÓ: Mért ne ismertem volna? Furcsa kérdés.

ÓR: Nem is tudom, miért szaladt ki a számon.

NŐ: Valamiért csak kiszaladt.

ŐR: Én nem ismerem. Árvaházból kerültem a nevelőszüleimhez.

NŐ: Ha megütném, attól változna a kékje?

ŐR: Engem?

NŐ: Vicc volt.

ŐR: Az a helyzet, hogy sok mindennel kísérleteztem már.

NŐ: Vagy üssön meg maga!

ŐR: Egyszer itt maradtam éjszakára is. Kitettem ide a széket, elaludtam, álmodtam is.

NŐ: Rettenetes forróságokról szoktam álmodni. Fent narancsvörös ég, körülöttem sötétség. Sötét van, mégis látok. A levegő nem is levegő, hanem sűrű, akár a láva. De tudok mozogni. Mások is vannak körülöttem. Kitört egy vulkán, izzó szikladarabok hullanak az égből. Hosszú hajú férfi lép mellém. Megfogja a kezem, és elindulunk. Hátán az izmok vaskosak, erősek. Elönt a megnyugvás. Aztán egyszer csak hátrafordul, rám nevet, majd pillantása lennebb billen, a combomat vizsgálja. Én is lepillantok. Hatalmas combjaim vannak, megrémülök. A férfi arcán iszonyodás. Mitől lettek ekkora combjaim? Borzalmas. A férfi elereszti a kezemet, és sebesen eltűnik. Utána akarok menni, de nem visznek a lábaim. Felébredek.

ŐR: Járt Pompejiben?

NŐ: Nem, soha. Az a férfi sem emlékeztet senkire. Illetve... Volt egy zenetanárom.

ŐR: Szerelmes volt bele...

NŐ: Én tizennyolc voltam, ő harmincvalahány. Már befutott zenész. Neki volt hosszú haja.

ŐR: A zenészek ritkán kopaszodnak.

NŐ: Néha segitettem neki kottákat másolni, meg az orgona kapcsolóit kezelni, mert orgonista volt. Egyik alkalommal megjelent a felesége, kiabált. Pár hétre rá elköltöztek egy másik városba. Nem találkoztunk a férfival, de szinte minden nap írtunk egymásnak. Egyszer anyám felbontotta a levelét. Nagyon megszidott, amiért nem beszéltem róla, mármint a tanáromról, arról, hogy milyen közeli viszonyban vagyunk. Apám hazugnak nevezett, pedig nem hazudtam. Ha kérdeztek volna, mindenről beszámolok. Másnap átutaztam abba a városba, ahova elköltöztek. Elmeséltem neki, mi történt otthon. Akkor arra kért, ne találkozzunk többet. És nem is találkoztunk. Levelet sem váltottunk.

ŐR: Csalódott benne?

NŐ: Nem. Miért?

ŐR: Amiért nem magát választotta.

NŐ: Dehogy.

ŐR: Nem akarta volna?

NŐ: Eszembe sem jutott. Hülyén viselkedtem.

ŐR: Hülyén?

NŐ: A cukrászdában leejtettem a kávéscsészét. Ráömlött a nadrágjára a kávé. Olyasmiket mondtam, amiket nem akartam mondani. Minden előzmény nélkül sírva fakadtam. Elkezdtem mesélni valamit, de a mondat közepén másba kezdtem. A hangom elvékonyodott, idegesítettem saját magamat is. És láttam, ő is egyre türelmetlenebb. Az óráját lesi. Én meg nem tudtam eljönni, pedig fáj a türelmetlenségem.

ge. Arra vártam, hogy legalább egyszer megsimogasson a tekintetével. Ahogy más-kor tette, orgonálás közben. Először a szememet, aztán a számát, a nyakamat, az-tán a mellemet, a combomat, belül is simogatott, igen, tekintetével megsimogatta a méhemet...

ÓR: A méhét?

NŐ: Próbáljuk ki, változik-e valami, ha nem veszek levegőt.

ÓR: Úgy érti, ha nem lélegzik?

NŐ: Fiatalabb koromban egész sokáig bírtam.

ÓR: Búvárkodott?

NŐ: Ebédnél befogtam az orrom, összepréseltem a szám, és már sápadoztam, ami-kor apám rám kiáltott, hagyd abba. Nehéz volt őket kibillenteni nyugalmukból. Min-dennek megvolt a maga helye és ideje.

ÓR: Az én szüleim elég összevissza éltek, apám egy fuvarvállalatnál dolgozott, két-háromévenként áthelyezték, mentünk vele. Anyám többnyire takarítócégek-nél vál-lalt munkát, reggeltől estig hajtott, néha olyan fáradt volt, hogy nekem kellett az aj-tóból betámoogatni. Elég sokat veszekedtek apámmal, aki kifogásolta, hogy nagy-anyámat miért nem adjuk be öregotthonba. Anyám nem volt erre hajlandó, pedig szerette apámat, és mindent megtett volna érte. De az anyját nem akarta élve elte-metni. Pedig én se bántam volna, ha beadja, nagyanyámra néha rájött a bolondja. Például azt állította, ő az első úrhajós-nő, indulnia kell, segítsék neki összepakolni. Máskor meg azt mondta, ő Éva, az első asszony, meztelenre vetkőzve akart kimen-ni az udvarra. Menekültem volna, de nem mehettem el otthonról.

NŐ: Nálunk minden kimérten, az óramutató szerint zajlott, hétköznap reggel hattól este tízig, pénteken, amikor szüleim elmentek a templomba, tizenegyig, szombaton és vasárnap pedig reggel nyolctól, pontosabban fél nyolctól, mert nyolckor már ott kellett ülnünk az asztalnál. Tizennégy éves koromtól internátusba adtak, ott ugyan-ez ment, annyi különbséggel, hogy délután se volt egyetlen szabad percem.

ÓR: Nem tudom, ha anyámnak nem vagyunk a nyakán, mármint a nagyanyám meg én, akkor mi lett volna. Ha nem kell nagyanyámat gondoznia, és amikor nem gon-dozza, akkor is állandóan készenlétben állnia, vagy nem kell engem felnevel-nie, mert hiszen minden velem kapcsolatos feladatot ő látott el, szóval, ha szabad, akkor mihez kezdett volna az életével. Valószínűleg apám töltötte volna ki minden percét, az apámról való gondoskodás.

NŐ: Kíváncsi vagyok, én milyen színű voltam anyám hasában.

ÓR: Előtte van apám, ahogy egyre lilább a feje a dühtől, miközben várja, hogy anyám végre lefektesse nagyanyámat. És amikor anyám végre megjelenik, nagy-anyám kiszól, hogy kérem a teámat. Apám meg elrohan, és csak hajnalban állít be, borzosan és kocsmaszagúan.

NŐ: Milyen színű a magzat, akit akartak, és milyen, akit nem?

ÓR: Magát nem akarták?

NŐ: Ha nem akartak volna, a születés közelébe sem jutok. És magát?

ÓR: Azt hiszem, megbeszélték, hogy akkor legyenek, vagy ne legyenek, megbeszélték, aztán anyámat elküldte apám, nézzen utána a dolgoknak.

Nő: Mármost minek?

Őr: Hát hogy lehet-e gyerekük, a szokásos, mik a törvények, ilyenek.

Nő: Miféle törvények?

Őr: Mondtam, fogadott gyerekük vagyok.

Nő: Értem...

Őr: A múltkor behoztam egy magot, akkora volt, mint egy mogyoró. A tóparton találtam. Aztán cserépbe ültettem, kikelt belőle valami, gyorsan nő, már kétarasznyi. Nem tudom, mi lehet. Behoztam, és képzelje, sárga a képe. A magjának egészen fekete volt.

Nő: Azt hittem, fehér.

Őr: Nem, fekete.

Nő: Az én életem akkor kezdődött, amikor apám bekarikázta az előjegyzési naptárban fogantatásom napját. Előtte eldöntötte, legjobb a gyerek tavasszal, mert akkor a legkönnyebb átvészelni a szoptatás meg a pelenkamosás idejét, mert nálunk még hagyományos pelenkák voltak, aztán beütemezte következő év áprilisára, pont a közepére, és kiszámolta, hogy rendben, akkor júliusban meg kell tennie a megfelelő lépést... Aznap rápihent az ebédre, aztán este korábban lefeküdtek, rámászott anyámra, és behelyezte a magot a megfelelő helyre. Ennyi volt. Egy örökbefogadás több érzellemmel járt volna.

Őr: Legalábbis több nyugtalansággal.

Nő: Mindegy.

Őr: Miért lenne mindegy?

Nő: Az internátusban az egyik lány szerelmes lett. Tizenhét évesen megszülte a gyerekét, mert azt hitte, milyen csodálatos gyereket szülni. Aztán következtek a mindennapok, a gyerekpisi, a tisztába tevés, a szoptatás, a kisebzett mellek, a kialvatlanság, és mire felébred, már olyan helyen van, ahova nem akart eljutni, de mindegy, mert végül is minden mindegy, vagy ha nem, előbb vagy utóbb mindegy lesz.

Őr: Nem tudom, apám vagy anyám vonásait viselem. Nevelőapám szerint selejt vagyok. Valaki darabonként lopott ki különböző árvaházakból, aztán összeragasztott, és jó pénzért eladott nekik.

Nő: Az én apám azzal jött egy időben, hogy elcserélt gyerek vagyok, mert az ő gyereke nem lehetek.

Őr: Semmit nem tudok az igazi szüleimről.

Nő: Van valami, ami valaminek a nem elfogadásából következik, egy lépés, egy hátráló lépés, mert az ember nem akarja behajítani fejét az igába, látja, ott az iga előtte, nem akarja beledugni a fejét, vagy ha beledugta, az első adandó alkalommal kihúzza, hátralép, és onnan kezdve már ez a hátralépés alakítja az életét. Az a lány az internátusból nem akarta a gyereket, ő a férfit akarta, de a férfit már messze járt, és amikor ő is elmenekült a gyerek mellől, akkor ő csak a pisitől meg a kisebesedett mellektől menekült, nem akarta otthagyni a gyereket, mégis megtette, mire aztán bezárták, és akkor jött egy újabb intézet, ami persze börtön volt, majd jött a kórház meg a drogelvonó, ami a börtönnél is rosszabb...

Őr: Kíváncsi vagyok, milyen kék volna a barátnője képe.

NÓ: A szégyen rózsaszínű. A hús, amikor meg kell mutatnunk a sebünket, amúgy vörös. De amikor szégyelljük, hogy ott van, akkor rózsaszínű.

ÓR: Itt kékek a sebek is.

NÓ: Ez biztos?

ÓR: Múlt nyáron lehorzsoltam a könyökömet. Annyira, hogy kilátszott a csont.

NÓ: Más a seb, más a horzsolás.

ÓR: Ugyanúgy fájhat mindkettő.

NÓ: Van seb, ami nem is fáj.

ÓR: Akkor az nem seb.

NÓ: Az a lány felvágta a csuklóját, kilátszott a csontja is, de nem érzett fájdalmat.

ÓR: Nem érezte, de fáj neki.

NÓ: Maga ezt honnan tudhatja?

ÓR: A fájdalomhoz idő kell.

NÓ: Ha mi egy operában játszánánk, ehhez a mondathoz nagyon nehéz volna zenét írni.

ÓR: Miért?

NÓ: Nem is tudom...

ÓR: Szereti az operát?

NÓ: Most tényleg megpróbálnám a lélegzetemet visszafojtani. Megkérhetem, hogy ha le akarom venni a számról a kezemet, ne engedje.

ÓR: Tartsam a kezemet a száján?

NÓ: Én a tenyeremmel befogom a számat, maga tartsa a kézfejemen a kezét. Szorítsa jól oda.

ÓR: Mintha világosodott volna...

NÓ: Nem változott.

ÓR: Szeretne kivilágosodni?

NÓ: Az élettelen tárgyaknak fekete a színük?

ÓR: Igen.

NÓ: Az jó.

ÓR: Bár van itt egy eukaliptuszból faragott szelence, annak sárga az infraképe. Egy elefántcsont golyónak zöld.

NÓ: Jobb is, hogy nem változott.

ÓR: Akkor lenne valamiféle magyarázat.

NÓ: Nem szeretem a magyarázatokat.

ÓR: Vonzódom a helyes magyarázatokhoz.

NÓ: Apám is folyton magyarázott. Aztán meg kikérdezett.

ÓR: Azt hittem, érdekli a tudomány.

NÓ: Nem érdekel.

ÓR: A műszaki múzeum véletlen?

NÓ: Eleredt az eső, bejöttem.

ÓR: Sajnos muszáj ennem, elérkezett az órám. Ha gondolja, megkínálhatom.

NÓ: Nem, köszönöm. De csak egyen nyugodtan.

ÓR: Mindig van tartalék szendvicsem. Két szendvicset szoktam enni, az egyik húsos, a másik tojásos. A harmadik hol ilyen, hol olyan. Ritkán eszem meg. Általában odaadom a galamboknak.

NŐ: Az evés nálunk otthon szintén szabályozva volt, mit és mennyit, de főképp hogyan. Anyám úgy szoptatott, hogy a mérleg ott volt mellette, és lemérte, mennyit ehettek. Negyven gramm? Ha negyvenet írt a könyv, akkor negyven. Hétszentség, hogy így történt. Apám meg a főtt tojásaival jött, mert azt olvasta, hogy minden nap enni kell egyet. De a legszörnyűbb maga az ebéd volt, pontban le kellett ülni az asztalhoz, és nem lehetett beszélni egy szót sem, csak ha kérdeztek, és szigorúan a válaszra kellett szorítkozni, lehetőleg igennel vagy nemmel felelni, persze nemet kockázatos volt mondani, mert lázadásnak tartották, és bekeményítettek. Mindezt csak úgy tudtam elviselni, ha kikapcsoltam az érzékeimet.

ÓR: Ha nem volt otthon az anyám, akkor nevelőapám adta be nagyanyámnak a gyógyszert. Leült vele szemben, úgy, hogy nagyanyám ne tudjon elmenekülni, leült a karosszéke elé, és kikészítette a gyógyszert, amit nagyanyámnak le kellett nyelnie, ha pedig nem akarta, az apám képes volt beerőszakolni a szájába, nagyanyám egy idő után ellenállt, mert apám nem egy, hanem sokkal több tablettát diktált bele, mint aki örömet leli abban, ahogy a másik ellenáll, és hogy nagyanyám nehogy kihányja a sok víztől, ezért lenyelette a tablettákat víz nélkül.

NŐ: Szólhatott volna valakinek.

ÓR: Anyámnak mondtam, de apám csak nevetett, hogy ő jót akar, és különben is, mióta nagyanyám rendszeresen beveszi a gyógyszereket, nézzük meg, milyen remek az állapota. És valóban, nagyanyám szkeptikusan üldögélt egész nap, elmaradtak a rohamai.

NŐ: Szkeptikusan?

ÓR: Nem jót mondtam?

NŐ: Letargikus esetleg.

ÓR: Az.

NŐ: Ne haragudjon, ez is egy rossz beidegződés. Minden szót a megfelelő helyen, a megfelelő értelemben kellett használnom. Egyszer épp a szkepszist tévesztettem össze a szépszissel. Apám előadást tartott, milyen veszélyesek ezek a pontatlanságok. Bele lehet halni, ha valaki összekeveri a szavakat.

ÓR: Nagyanyám nem a szavakba halt bele.

NŐ: Azt hiszem, azért igyekeztem a zenébe menekülni, mert ott nem voltak szavak. De aztán internátusba kerültem, és ott már nem lehetett gyakorolni.

ÓR: Milyen hangszeren játszott?

NŐ: Hegedültem.

ÓR: Hosszú ujjai vannak, észrevettem.

NŐ: Az igazi hegedűsök esetében fél centivel hosszabbak a balkéz ujjai.

ÓR: Apámat végül másfél év börtönre ítélték. Az alatt a másfél év alatt megtanultam gitározni, tangóharmonikázni és hegedülni.

NŐ: Ki jelentette fel az apját?

ÓR: Nem nagyanyám miatt ült, hanem mert elütött egy kutyát.

NŐ: Azért ítélték el?

ÓR: Igen, mert valaki látta, ahogy az úton üldözte. Mint valami ámokfutó. Annyira kiviselte magát a tárgyaláson, hogy a lehető legsúlyosabb büntetést kapta.

Nő: Apám a csirkéket levágta, olyan egyértelműen, hogy nem is kételkedhettem, ezt így kell csinálni.

Őr: Falun nőtt fel?

Nő: Külvárosban. Amíg élt nagyanyám, apám anyja, addig csirkéket tartottunk. Meg galambokat. Nagyanyám kedvenc leveze a galambhúsleves volt, havonta egyszer vagy kétszer azt főzött.

Őr: A gyerekek játékszernek tekintik a békákat, ahogy a legyeket is. A légynek ki lehet tépni a szárnyát, és akkor már nem tud elszállni. A békának is ki lehetett húzni a lábát. Aztán agyontapostam, ne vergődjön. Agyontapostam a többit is. Ahogy megláttam egyet a járdán, utána eredtem, és agyontapostam. Az volt bennem, hogy akkor én most segítek neki. Feloldom valami alól, ami neki teher.

Nő: Ugye itt nincsenek békák kiállítva? A látványuktól is rosszul vagyok.

Őr: Ez egy műszaki múzeum.

Nő: Van az a kísérlet a békalábbal meg az árammal...

Őr: Teát kér? Hozhatok kávét is az automatából.

Nő: Milyen tea?

Őr: Zöld. Hozok egy műanyagpoharat.

Nő: Ne fáradjon, nem kérek, köszönöm.

Őr: Kávét sem?

Nő: Nem.

Őr: Régebben kávéztam, de aztán áttértem a teára.

Nő: Főzni is tud?

Őr: Egyszerű ételeket. Maga?

Nő: A férjemnek rendszeresen főztem. Micsoda nyűg! Az a helyzet, hogy van bennem valami jólneveltség. Hogy a legkiállhatatlanabb helyzetekben is igyekszem jól teljesíteni. Jólnevelten viselkedni. Miközben robbanok fel az idegességtől, kívül szorgalmas és készséges kislány vagyok. Negyvenévesen is.

Őr: Volna már negyven?

Nő: Most mondtam egy kerek számot.

Őr: Tudta, hogy egy ideje hazugságmérőként is hőkamerát használnak? Mert ezek már annyira érzékenyek, hogy a 0,001 ezred Celsius foknyi változást is felfedezik.

Nő: Azt hiszem, engem a hazugság tart össze. Nélküle szétfolynék, mint a homok.

Őr: A végén még kiderül, imád főzni.

Nő: Nem. Megmondtam a férjemnek is, nem szeretek főzni. Nevetett, később ő főzött. Megettem, amit elém tett, de utána kimentem a vécébe, és lenyomtam az ujjamat a torkomon, kihánytam mindent. Amikor rajtakapott, azt hitte, terhes vagyok. Örült. Egy idő után megmondtam neki, mit csinállok. Elküldött orvoshoz, nem mentem, elvitt. Beszélgettünk hármásban. Egy egész hosszú délutánon keresztül. Jó beszélgetés volt, segíteni fog, mondta az orvos. Jól kibeszéltünk mindent, rendbe fog jönni az életünk, mondta a férjem. Én úgy éreztem, mint a hal csontváza, amit partra sodornak a hullámok, olyan minden beszélgetésünk.

Őr: Az anyám, amikor együtt voltunk otthon, kikötött a körtefához. A házunk körül nem volt kerítés. Erős madzagot kötött a derekamra, jól megbogozva, nehogy

kibontsam, aztán a madzag másik végét a körtefa törzséhez bogozta. Egyszer felmáztam a fára, és amikor anyám kinézett, látta, nem vagyok ott, azt hitte, elszöktem, kétségbeesetten elrohant a keresésemre. Én meg nem kiáltottam utána, azt hiszem, meg se hallotta volna. Félájultan támolygott vissza, eljött a fához, lehuppant a tövébe, és csak akkor fedezett fel. Napokig zokogott, ölelgetett, csókolgatott.

Nő: Mégiscsak megmondaná, hol a kávéautomata?

Őr: Hozok én. Milyet kér?

Nő: Milyen van?

Őr: Eszpresszót ajánlhatok, vagy hosszút, tejjel, ha megfelel.

Nő: Hosszút tejjel, legyen.

Őr: Akkor hozzak én?

Nő: Jaj, nem, megyek én, csak azt hittem, az ajánlat arra vonatkozik, hogy elhozza.

Őr: Igen, vonatkozhatott arra is, szívesen elhozom.

Nő: Jó, de adok pénzt.

Őr: Van nálam apró.

Nő: Köszönöm.

Őr: Tessék. Úgy látom, tej mégsincs benne.

Nő: Nem baj.

Őr: Ha gondolja, vehetek hozzá külön tejet.

Nő: Nem, elég lesz. Az automatákba különben sem tesznek igazi tejet.

Őr: Akkor ne hozzak?

Nő: Nem, köszönöm. De engedje meg, hogy kifizessem.

Őr: Igazán nem szükséges.

Nő: Tudom, hogy nem szükséges.

Őr: Hogy folytassam, a fára egyébként azért másztam fel, mert mindenféle állat betévedt az udvarra. Akkor épp egy gonosz kecskebak, és valamiért a vetélytársát látta bennem, a szarvát lehajtván megrohmozott. Néhányszor kitértem előle, de aztán jobbnak láttam, ha felmászom a fára. A kecske nem tudott utánam jönni, elment onnan, amikor anyám kinézett, már nem láthatta.

Nő: Idegesítettem?

Őr: Hogy mondja?

Nő: Azzal, hogy ki akarom fizetni a kávémat.

Őr: Pas du tout. Tényleg nem kell. Legyen, ahogy akarja.

Nő: Jó, abbahagyom, folytassa a kecskéjét.

Őr: Már elmondtam. Csak azért említettem, mert a szeretetről beszéltünk. Szeretből kötött ki anyám, és majdnem felfaltak a kecskék.

Nő: Én nem is tudom, találkoztam-e szeretettel. Azt hiszem, ilyen dolog nem is létezik. Olyan, mint egy fürdőkádnyi eperhab. El lehet képzelni, de a valóságban nincs.

Őr: Szereti az eperhabot?

Nő: Nagyon.

Őr: Mi otthon ritkán fürödtünk, csak olyankor, amikor apám hazaérkezett. Begyűjtött a kazánba, teleengedte a kádat. És mind a hárman belemásztunk.

Nő: Nem gondolja, hogy ezzel a kamerával megsértik a személyiségi jogaimat?

Ór: A bejáratnál van egy figyelmeztető felirat.

Nő: Ez más. Ez a kamera kielemez.

Ór: Azt a szót használta, hogy „kielemez”. Ebből az egy szóból elég sok mindent meg lehet tudni magáról.

Nő: Mit tudott meg?

Ór: Bemérhető, milyen társadalmi körből való.

Nő: Az ember nem a társadalmi helyzet, hanem a természete miatt kiállhatatlan.

Ór: Amikor apám börtönbe került, anyámnak meg már nem maradt ereje az élet-hez, ezért úgy döntött, hogy kikapcsolja az agyát, szóval beutalták egy szanatóriumba, nekem pedig kirendeltek egy intézetet. Vagyis engem rendeltek oda be. Belerokkanhattam volna, ám vidáman túléltem. Egyszer például úgy toltunk ki a véreskezű nevelővel, hogy besóztuk az uzsonnáját. Amikor aztán elzárta, akkor a cukortartóba raktunk sót, és a kávéját saját maga sózta el. Mi lestük a kávéját a kávékancsóból, ő leült az asztalához, kicsomagolta a szekrényből előszedett szendvicset, egyre elégedettebb arccal megette. Akkor sor került a kávéra, azt mindig a kávékancsóból töltötte ki, majd a cukortartóból kétkanálnyiival öntött bele. Amit mi előtte való délután kicseréltünk sóra. Hosszan kavargatta a kávéját. Akkor belekortyolt... Arca félelmetesen megváltozott, aztán mintha felrobbant volna a feje.

Nő: Én nem tudnám ilyen humorosan elmesélni, ami ott bent történt. Mert semmi-féle története nincs annak az undornak, ami elővett, ha valamelyik nevelő meg-jelent. Anélkül, hogy tudtam volna, miért, bejött, és elkapta a hajamat, odavonszolt a falhoz, és beleverte a fejemet. Máskor meg arcomba öntötte a levest. Vagy elkezdte markolászni a mellemet. Vagy arcomat a lába közé nyomta. És vannak még ennél is elmesélhetetlenebb emlékeim.

Ór: Nekem is vannak ilyen emlékeim. De ha megaláztatásunkat beletemetjük egy tréfás adomába, elviselhetőbb lesz.

Nő: Szószálait az orrlükában, azokat is egyenként le tudnám rajzolni. A szemöl-cseit a kézfejen. Semmivel sem jobb vagy könnyebb, sőt, azt hiszem, a rám telepí-tett történetek miatt csak nehezebb.

Ór: Miután az őrt így átvertük, bár látszólag megszigorította a fegyelmet, de elte-kintett a durva és aljas fenyegetésektől.

Nő: Én nem akartam elismerni annak a nőnek a hatalmát. Sőt, a létezését sem.

Ór: De mivel ismerte volna el?

Nő: Azzal, hogy kitalálok valamilyen harcmodort.

Ór: Egy kis fekete alak szólítja meg a púpot a temető előtt. Ragaszkodsz a púpod-hoz?, kérdezi tőle. Dehogyan ragaszkodom, feleli amaz. Mire a törpe ujjával egyet csettint, és a púpot leveszi a púpos hátáról, aki földöntúli boldogságot érezve tér haza. Háza előtt találkozik szomszédjával, a sántával. elmeséli neki, miért olyan boldog. A sánta megkérdezi, vajon rajta is segítene az a kis fekete alak? Ha sietsz, még biztosan ott találod, feleli a volt púpos. Siet a sánta, már amennyire sietni tud, lihegve odaér a temetőhöz, hát a törpe még mindig ott támasztja a kerítést. Reménykedően áll meg vele szemben, de még mielőtt megszólalna, a törpe csettint

egyét az ujjával: Te, sánta, nesze, itt egy púp! És azzal a púpos púpját ráhelyezi a sánta hátára. Ismerte ezt a történetet?

Nő: Nem.

Őr: Nem nevet?

Nő: Ha nevetnék, kisárgulnék?

Őr: Csak a történet érdekes. Mindig az számít. Nem a lélek, nem a filozofálgatás. Csak a történet.

Nő: Maga a púpos vagy a sánta? Vagy a törpe?

Őr: A púp...

Nő: A történet meg a kerítés.

Őr: Az iskolában a tanárok között volt egy férfi, akinek nem volt családja, egyedül élt egy nagy házban, ahova néha, főképp hétvégeken meghívta egy-egy osztályát. Mi négyen mentünk, mert a többiek idegenkedtek ettől a férfitől. Elmentünk négyen, és ott töltöttük a napot. Papírsárkányt készítettünk, különleges szerkezetű dobozos sárkányt, vékony lécekből, zsírpapírból. Nagy, üveges teraszon zajlottak a munkálatok, lent a kövezetén. Kint a terasz előtt jázminbokrok, mondta a tanárunk, szednie kell, és ha akarunk, mi is szedhetünk róla virágot, megszáritjuk, és belekeverhetjük a teafűbe. Megjegyeztem, mert mi nem teáztunk, illetve a teát másféleképpen ittuk. Aztán bementünk ebédelni a szobába. Ott ettem először színes makarónit, paradicsomos szósszal, bolognaival, de ezt is csak ma tudom így mondani, akkor nem ismertem efféle szavakat, bolognai szósszal leöntött pennét ettünk, és hozzá olajban pirított fokhagymás kenyeret, krutont, ma így mondom, nagyon finom volt, aztán elmentünk sárkányt eregetni a kertbe, de a madzag elszakadt, a sárkány pedig messzire szállt, elmentünk megkeresni. A többiek leszakadtak, vagy másfelé mentek, mi együtt a tanárommal kijutottunk egy útra, két oldalán magas, sima kérgű fák, bükkök lehetnek, és egyszer csak egy tisztás tűnt elénk, színes virágokkal, mint valami perzsaszőnyeg, csodálatos volt, mindketten megbabonázva terültünk el a virágok között, egyszerűen erre voltunk kényszerítve, belevetettük magunkat, mint valami hús és tiszta tengerbe, jólesett leheveredni egymás mellé, jólesett annak a nagydarab férfinak a közelében kinyúlni, behunyt szemmel hallgatni az ég halk sóhajait, a távoli madarak füttyszavát, az el-elzúgó bogarakat. Tudtam, hogy van valami bűnös ebben az egészben, de talán épp emiatt volt annyira jó, annyira igazi, annyira emlékezetes. Mert azt éreztem, hogy ez az egész belém maródik, a jövőmet átitató emlék lesz. Aztán visszamentünk, másnap iskola, és a napok teltek, de mégsem telt az idő. Akkor észrevettem, hogy egy csípés van a lábikrámon, piros folt, ami nem akart elmúlni, sőt, egyre terebélyesedett. Amit én, mint valami bűnjelet, tudomásul vettem, és bár borogattam, tudtam, hogy nem fog elmúlni, hogy meg fogok halni, mert ez a büntetésem, ez az én elítéltetésem pecsétje. De nem bántam semmit.

Nő: Azt hiszem, életemben nem jártam még erdőben.

Őr: A házunktól pár száz méterre kezdődött az erdő. Anyám ezért is féltett úgy. Mindenféle alak előfordult arra. A házunkig soha nem merészkedtek, de egyszer, amikor anyámmal gombásztunk, akkor egy férfi a fák közül előbukkanva jól ránk ijesztett. Ha megszaportáztuk lépteinket, ő is gyorsított. Nagy, lobogó nadrágot vi-

selt. És valami hátizsákképe volt a hátán, amit én púpnak néztem, és ettől még ijesztőbbnek láttam. Aztán kijutottunk a fák közül, és a férfi lemaradt. De onnan kezdve tilos volt az erdő.

Nő: Onnan kezdve.

Őr: Hogy mondja?

Nő: Megint a kezdet...

Őr: Igen, onnan kezdve. Mit kellene mondanom?

Nő: Nem, nem... azt figyeltem meg, hogy magánál mindig van egy pont, maga megtalálja azt a pontot, ahonnan valami elkezdődik.

Őr: Magánál nincsenek ilyen pontok?

Nő: Nincsenek.

Őr: Amikor például iskolába ment, onnan kezdve iskolás.

Nő: Az első három évet otthon jártam iskolába, anyám volt a tanítónőm. De lehet, az első két osztályban. Pontosabban néha már jártam egy-egy hetet, amikor harmadiktól vagy negyediktől rendes iskolás lettem.

Őr: Hát, amikor férjhez ment, akkortól férjes.

Nő: Soha nem mentem férjhez.

Őr: Az előbb azt mondta, a férjem...

Nő: Vannak szavak, amelyeket kénytelen vagyok használni, hogy megértsenek. De lényegében a férjem nem volt a férjem, hivatalosan nem.

Őr: Mi most nem hivatalos minőségben beszélgetünk.

Nő: Csak jeleztem, hogy nekem nincsenek ilyen „attól kezdve”-féle fordulataim.

Őr: Amióta férfival él együtt, azt az időt tudja, nem?

Nő: Mit értünk együttélésen? Mert először csak nappal éltünk együtt, aztán meg csak éjszaka, aztán meg nappal is, éjszaka is, most meg...

Őr: Akkor mondhatnám úgy is, hogy a nászéjszaka óta asszony lett. Vagy arra sem emlékszik?

Nő: Erről inkább nem mesélnék. Ez a „nászéjszaka” a temetőbe való, el kellene ásnunk az ilyen szavakat.

Őr: Defloráció? Ez jobb szó?

Nő: Nem jobb szó. Mintha az evést azzal a szóval illetnék, hogy „nyelvváladéktolulás”.

Őr: Az evés nem változtat az állapotomon. Sőt, a társadalmi státuszomon sem.

Nő: Micsodán?

Őr: Nem leszek más, ha eszem.

Nő: Miért lennék más, ha valakivel lefekszem?

Őr: Azért mégis megváltozik. Gyereke lesz, anya lesz...

Nő: Tele vagyunk szavakkal, amelyek száz éve születtek, és mi még mindig ezeket használjuk.

Őr: A szavak csak szavak.

Nő: A szavak nem szavak, a szavak parancsszavak.

Őr: Ez azért túlzás.

Nő: Gyerekkorunk arra ment rá, hogy megtanuljuk a szavak jelentését. Jobbra át, balra át, feküdj, lábakat szét, ne kiáltozz, ne jajgass!

Őr: Ma már nem kötelező a katonaság sem.

Nő: Ezek a szavak a szülőszobában hangzanak el.

ÓR: De hát a maga történetei is elkezdődnek valahol.

NÓ: Nekem nincsenek történeteim.

ÓR: De miközben összeméri a maga életét az enyémmel, mindig kiderül, hogy ami magával történt, másképp történt.

NÓ: Magánál mindennek van kezdete, nálam nincs. Nincs olyan, hogy attól kezdve... Nincs olyan, hogy onnan kezdve tilos volt, mert mindig tilos volt. Illetve nem volt tilos, és mégis tilos volt. A nyelv, amit használtunk, abban volt a tiltás.

ÓR: Mindennek, ami történik, van kezdete.

NÓ: Azt se tudom, hogy én hogyan jöttem a világra. Anyám nem mesélt soha erről. Éltünk egymás mellett, mindenki a maga életét. Apám jött-ment a papírjaival, anyám a háztartás kellékeivel. Megkötötték a maguk egyezségét, és az életük arra ment rá, hogy minden pontját betartsák. Azért maradtak hűek egymáshoz, mert benne volt a szerződésben, hogy így lesz. Soha nem mondtak egymásnak ellent. Soha nem kritizálták egymást. Soha nem kértek semmit számon egymáson. Ha elmennék hozzájuk, maga meglepődne, milyen rendben van minden, milyen jó a viszonyunk. Engem majomszeretettel vesznek körül. Kedvesek, előzékenyek... Ebéd a szalonban, majd kávé a fotelekben, esetleg puding vagy fagyalt, bár nem szeretnek az asztalon kívül étkezni, úgyhogy a fagyit is inkább az asztalnál szolgálják fel, anyám hozza a tálakat, apám szervíroz. Átvonulunk a fotelekhez, anyám előveszi a kézimunkáját, apám a szemüvegét, beleolvas az újságba, közben mesél a munkájáról, később albumokat mutogatna magának, anyám rám próbálná, amit köt, bár nem nekem köti, de rám próbálná, én később a lába elé ereszkednék a szőnyegre, ő a hajamat simogatná, az ölébe hajtánám a fejem, apám mesélne a vadsparkról, ahol sikeresen megmentett egy őzgidát, visszaemelve a kerítésen túlra. Maga meg volna győződve, puha családi fészekben tesz látogatást. Holott én nagyon ritkán tudom rávenni magam, hogy oda elmenjek. Pedig volt, amikor nem akartam onnan elmenni... Két évig mindenáron és rendszeresen megpróbáltam hazaszökni, az sem érdekelt, hogy megbüntetnek... Apám nyugtatókkal tömött telet, mert azt akarta, hogy ne zokogjak, és szófogadón menjek vissza az internátusba, anyám mindezt hagyta, amikor pedig a gyógyszerekkel erőszakoskodó apám elől hozzá menekültem, akkor ő ledugta torkomon a pirulákat... Szegény anyám!

ÓR: Biztosan jót akart.

NÓ: Mindig jót akartak. Jó emberek. Apám tényleg megmentette a kiszökött őzgidát. Anyám pedig ingyen tanított idegen gyerekeket. Az összes katasztrófa után, bárhol történjen a világban, ő a legelsőik között gyűjt adományokat. Amikor apám lefogott, anyám kifeszítette a számat, és belepréselte a nyugtatót. Amikor apám kihívta az ápolókat, anyám segített nekik rám adni a kényszerzubbonyt.

ÓR: Lefogta magát?

NÓ: Le. Azt hittem, át akar ölelni, de jöttek az ápolók, és anyám nem eresztett el, rám kulcsolta a karjait, és szorított, és még fel is emelt a padlóról, hogy ne érje a lábam a földet.

ÓR: Azt hitte, segíteni fognak a gyógyszerek...

NÓ: De a gyógyszerek azért kellett, hogy a birkák szintjén működjön az agyam.

ÓR: Lehet, ha birkaként viselkedik, megesik magán a szívük.

NÓ: Lehet... Adna egy kis kenyeret? Marja a gyomromat a kávé.

ÓR: Húsost vagy tojásost?

NŐ: Tojásost.

ÓR: Húsos van.

NŐ: Miért mondja, hogy ha birkaként viselkedek, megesett volna rajtam a szívük?

ÓR: Nézze meg, milyen készséges a gazdátlan kölyökkutyákkal mindenki.

NŐ: Én láttam már fészekből kipottyant, eltaposott fiókákat. Vagy vízbe dobott állatkölyköket.

ÓR: Azokat másért dobják vízbe.

NŐ: Miért?

ÓR: A túlszaporodás miatt.

NŐ: Helyben vagyunk.

ÓR: Hogyhogy helyben vagyunk?

NŐ: Én is túlszaporodott voltam.

ÓR: Vannak testvérei?

NŐ: Nincsenek.

ÓR: Akkor?

NŐ: Tökéletes apám és tökéletes anyám után teljesen feleslegesen jöttem a világra. Tökéletlenül a tökéletesben... Apám haja a mai napig koromfekete. Nem kopaszodik. Nincs egyetlen rossz foga sem. Nincs olyan, amiről ő ne tudna. Amiről nem tud, arról előbb-utóbb kiderül, nem is létezik. Anyám bőre, ha nem is ránctalan, de ráncai párhuzamosak, és abszolút szimmetrikusak. Egyetlen falattal nem eszik többet a kelletténél. Mindenkin segít. A jó önzetlen szolgálója.

ÓR: Nem figyelte meg magán, mennyire másképp bánik egy kutyakölyökkel, mint egy felnőtt ebbel?

NŐ: Nem szeretem az állatokat.

ÓR: A kölyökállatokat sem?

NŐ: Magamra emlékeztetnek.

ÓR: Részvét nem ébred magában?

NŐ: Nem szeretem a részvétet.

ÓR: Akkor nevezzük másképp.

NŐ: Hiába nevezzük át.

ÓR: Megpróbálok elmesélni, mire gondolok. Ez is egy történet, nem baj?

NŐ: Nem baj.

ÓR: Tudtam, hogy a barátom AIDS-es. Tudtam, de nem érdekelt, mert nem akartam vele lefeküdni. Igyekeztem segíteni rajta. Amikor kórházba került legelőször, és tudjuk, olyankor a legnehezebb, mert nem elég a hír, még a kezelést is be kell állítani, ami fokozott igénybevétellel jár, rosszsullétekkel, depresszióval, szóval, amikor bevonult egy hétre, vele mentem, ott maradtam, kijártam vásárolni, kifizettem a számlákat, és miután hazaengedték, és nagyjából helyrezökkentek a dolgok, azután is naponta látogattam. Néha ott is aludtam nála, főképp a vérátömlesztések után. De máskor is. Ha például nagyobb havazás állt be, és reggel el kellett takarítani a ház előtt a járdát, maradtam. És akkor egyik reggel felkeltünk, és a barátom elmesélte az álmát. Kórházban vagyunk mindketten, ami lényegében egy nagy sá-tortábor... És ő kilép a sátorból a napfényes reggelbe, hogy élelmet hozzon ne-

kem. Megy a sátrak között, elkapják, belökik egy gödörbe, majd földet zúdítanak rá. Ő valahogy életben marad, sőt, azáltal, hogy mindig meg-megrázkódik, és a földet maga alá sepri, sikerül a felszínen maradnia. Arra vár, hogy éjszaka legyen, és kimenekülhessen. Közben azon mesterkedik, hogy előszedje a telefont, és értesítsen engem, nehogy úgy járjak, mint ő. De nem tud SMS-t küldeni, nincs térerő, csak a segélyhívás működik, megnyomja a gombot, máris megjelennek a mentő-helikopterek, kimentik a gödörből, kiemelik a táborból, biztonságos helyen teszik le. Viszont ettől annyira megrémül, hogy felébred. Megrémül, ugyanis arra gondol, hogy még mindig nem sikerült értesítenie engem, és most már, felébredve, ezt nem is teheti meg. Erre visszaalszik, és annyira koncentrálni, hogy sikerül ugyanabba az álomba visszamennie, vissza a táborba, ahol én még mindig ott alszom egy sátorban. Keresztül kell vergődnie a fegyveres őrkön, de végül sikerül, bejut a sátrunkba, felébredt, kiment... Ezt az álmod mesélte el, ezt hallgattam végig azon a reggelen. Azt is elmagyarázta, hogy amikor felriadt, látta, hogy én ott alszom a mellette lévő ágyban, de közben meg tudta, hogy az álomban a veszélyes táborban hagyott, és neki oda vissza kell mennie, hogy megmentesen. Ilyen odaadón engem még soha senki nem szeretett.

Nő: És ezzel a megmentős álommal a barátja berántotta a halál karmai közé magát is.

Őr: Berántott?

Nő: Nem?

Őr: Nem.

Nő: Lefeküdtek, nem?

Őr: De, igen.

Nő: Akkor berántotta.

Őr: Inkább kirántott.

Nő: Attól függ, honnan nézzük.

Őr: Kimozdultam a régi életemből.

Nő: Nem megy olyan egyszerűen.

Őr: Talán akkor sikerült először szembenézni önmagammal. Először kellett vállalnom valamit nyilvánosan.

Nő: Kifejezetten zavar, ha valaki a szerelmet és a halált egymáshoz kapcsolja.

Őr: Én épp azt mondom, hogy a halál maga az árok, a verem, sötétség és hidegség. A szerelem pedig újjászületés. Minden megváltozik.

Nő: „Minden”... Ez is kedves szava.

Őr: Attól a pillanattól kezdve...

Nő: Megint „attól a pillanattól kezdve”... De mondja csak.

Őr: Azt akartam mondani, hogy attól a pillanattól kezdve minden megváltozott.

Nő: És a kékje?

Őr: A kékje?

Nő: A kékje változott?

Őr: Nem tudom... Amióta meghalt...

Nő: Kicsoda halt meg?

Őr: A szerelmem.

Nő: Ha tudnám, leállítanám a szívemet.

Őr: Azt hittem, az enyém is leáll. De aztán visszatértem.

Nő: Én nem térnék vissza.

Ór: Honnan?

Nő: A föld alól...

Ór: Szerintem maga a pincében sem bírná ki sokáig.

Nő: Lehet.

Ór: Járt barlangban?

Nő: Soha. Hozna még egy kávét?

Ór: Tejjel vagy tiszta feketén?

Nő: Magára bízom.

Ór: Feketén...

Nő: Ez a maga szempontja, vagy az a szempont, amiről feltételezi, hogy az enyém?

Ór: Közös szempont.

Nő: Az a kék.

Ór: Kék kávé nincs.

Nő: Maga biztos tudja, az ég mitől kék.

Ór: Nem az ég kék, hanem a fény, amit átereszt.

Nő: Ezek szerint nem én vagyok kék, hanem a fényem?

Ór: Minden, ami van, valamilyen kölcsönhatás eredménye.

Nő: És mivel kellene kölcsönhatásba lépniük, hogy a képünk sárga, netán vörös legyen?

Ór: Nem tudom.

Nő: Amikor otthon leesett egy kenyérdarab, apám felkapta, megfújta, és visszarakta a konyhaasztalra. Egy idő után megfigyeltem, nem megfújja, hanem megcsókolja. Még elég kicsi voltam, meg mertem kérdezni, mit csinál. Azt felelte, apja mindig rászólt, tőle tanulta. Tele vagyunk mások akaratával. Irtózom a kenyértől. A szívacsos belétől különösen.

Ór: És ha tudná, mi van a csók mögött?

Nő: A búzaszembe karcolt arcra gondol?

Ór: Miért irtózik?

Nő: Apám olyankor is megcsókolta a kenyeret, ha senki nem volt a közelében. Mintha ott állt volna mellette az apja.

Ór: Az én igazi apám folyton sír. Mindig úgy látom magam előtt... Sír, mert nem talál.

Nő: Apám soha nem sírt. Ha én sírva fakadtam, mutatóujját az ajkai elé emelte.

Ór: Nevelőapám mutatóujjával mindig kifelé mutatott, nem szerette, ha körülötte lábatlankodom.

Nő: Elküldtek internátusba, viszont soha, sehová nem engedtek el. Egyszer, amikor külföldön voltak, és két hétig egyik rokonunk ügyelt rám, osztálykirándulás ürügyén elmehettem pár napra. Három fiúval, két lánnyal. Kirándulás a hegyekbe. Vonattal utaztunk, aztán sokat gyalogoltunk. Egy meredek oldalon kellett leereszkedni, csúszkáltunk, féltem, hogy legurulok a mélybe, és betemet a kőlavina. Lent füves lapály, kifeküdtünk, napoztunk, édes életről álmodoztam. Hogy akkor ide elköltözhetnék.

Ór: Mármint a szüleitől?

Nő: Igen, a szüleimtől. Akár egyedül is. Bár soha nem voltam nagy nomád. Talán a többiek lelkesedése hatott rám. Emlékszem jól a kis homokdombra, ahonnan be lehetett ereszkedni egy barlangba. Jólesett a napról a hűvös félhomályba belépni. Nem tűnt barlangnak, inkább szellős csarnok volt. Kis tóval, amely mellett a fal tövében beljebb lehetett menni. Ott már sötét volt, de valaki hozott elemlámpát. Volt egy pont, hogy innen ne menjek tovább, csakhogy az elemlámpa elől ment, követtem a többieket. Aztán elaludt a lámpa, lemerültek az elemek vagy kiégett az égő, ott maradtunk a sötétben, csak tapogatózni lehetett, ami egy ideig izgalmas volt, de később pánikba estünk. Elszűkült a járat, nem tudtuk, merre járunk, összezavarodtunk. Mindenfélét láttunk, illetve látni véltünk, sokszor nekirugaszkodtunk, hogy akkor ott a kijárat, menjünk, szóval már semmi tervszerűség nem volt.

Őr: A végén mi történt?

Nő: Semmi.

Őr: Nem találtak ki?

Nő: Nem találtunk ki. Egyszer csak kint voltunk.

Őr: Hogyan?

Nő: Nem tudom. Eddig nem is jutott ez eszembe. Most meséltem el először. Nem jó emlék.

Őr: Biztos történt valami.

Nő: Nem emlékszem semmire.

Őr: Érkeztek a barlangászok?

Nő: Nem emlékszem. Mintha találtunk volna élelmet.

Őr: Élelmet?

Nő: Nem, nem élelem volt, hanem egy zsebrádió.

Őr: Megették?

Nő: A lámpa elemeit beleraktuk, és megszólalt.

Őr: Akkor ezek szerint a körte égett ki.

Nő: Működött a rádió. Zenét sugárzott. Ha elhallgatott a zene, visszafordultunk.

Őr: Valószínűleg a rádió vezette ki magukat.

Nő: Tenyéryi, a markomba belesimuló rádió volt, kihúzható antennával.

Őr: És milyen zenét hallgattak?

Nő: Nem emlékszem.

Őr: Pedig maga zenész.

Nő: Akkor még kevés zenét ismertem.

Őr: A rádió sincs meg?

Nő: Nem tudom. Nálam nincs.

Őr: Fura.

Nő: Micsoda fura?

Őr: Hogy a rádiónak köszönheti az életét, és nem tud semmit róla.

Nő: Mondtam, hogy elfért a markomban. Aztán elhallgatott... Nagy lett a csend. Hol a rádió? Tapogatózni kell, éles a perem, a perem mögött mélység, oda esett bele. Nem akarok erről mesélni.

Őr: De mi történt?

Nő: Aki a rádiót tartotta, ott nyöszörög lent.

Őr: Lezuhant?

NÓ: Le.

ÓR: Mi lett vele?

NÓ: Meghalt.

ÓR: Meghalt?

NÓ: Meg.

ÓR: Ott, a szemük láttára?

NÓ: Nem láttunk semmit. Sötét van. Fulladozik, köhög, valami bugyog a szájából. Csak később mondták, hogy vérzett a tüdeje. Leszakadt. Ott fekszik lent, lemennek, feltuszkolják a peremre, szuszog, hörög, aztán elhallgat.

ÓR: Mint a rádió...

NÓ: Mint a rádió. Valamilyen fúga lehetett, Bach? Egymásba kapcsolódó dallamok, illetve egy dallam, különböző magasságban és ritmusban... Megszakadt, és csak a kiáltás maradt.

ÓR: Milyen kiáltás?

NÓ: Az a kétségbeesett kiáltás.

ÓR: Kiáltott?

NÓ: Kiáltott.

ÓR: Mit kiáltott?

NÓ: Jaj, hagyjon már ezzel a faggatózással. Azt kiáltotta, hogy „jaj”.

ÓR: Csak annyit?

NÓ: De miért faggatózik?

ÓR: Érdekel.

NÓ: Azt kiáltotta, hogy „jaj”. Meg valamit mondott is.

ÓR: Mit mondott?

NÓ: Kicsoda?

ÓR: Aki lezuhant.

NÓ: „De hát nem akarok rosszat”, ezt mondta. De tényleg, mi maga? Rendőr? Ezt mondta. „Nem akarok rosszat!” A fülembé suttogta, nem hittem neki. Soha senki-nek nem hittem. Neki sem. Nem ért hozzám, de a leheletét éreztem a bőrömön. És nagyobb erővel, mint ami szükséges lett volna, eltaszítottam. Akkor kiáltotta, hogy jaj. A fejem, hasogat.

ÓR: Tessék?

NÓ: Nagyon fáj a fejem. Nem tud melegebbet csinálni?

ÓR: Álljon közelebb a képernyőhöz, ott melegebb van.

NÓ: Ráébredtem valamire.

ÓR: Én is ráébredtem valamire.

NÓ: Maga mire?

ÓR: És maga?

NÓ: Előbb mondja el maga.

ÓR: Nem, inkább maga.

NÓ: Nem kellett volna tiltakoznom soha semmiért. Nem kellett volna mérlegelnem, szeretnek-e igazán apám és anyám. El kellett volna tűrnöm mindent. Hagynom kellett volna, hogy megérintsenek. Hagynom, hogy belém másszanak. Beléjük bújni, kitölteni őket boldogsággal, a fülükbe súgni, ti lesztek az emlékeim, és nekem boldog emlékek kellene.

ÓR: Az ember fél... Amikor a barátomat utoljára kiengedték, amikor hazaküldték meghalni, nem mentem el hozzá.

NŐ: Mitől félt?

ÓR: Nem tudom. Nem mertem bemenni hozzá, miközben naponta elmentem a házához. Arra vártam, hogy egyszer csak valaki kijön... Valaki idegen. Kijön, és mond valamit.

NŐ: Hogy meghalt?

ÓR: És akkor lezárhatom... Akkor majd elszámolok mindennel, addig viszont nincs mivel elszámolni...

NŐ: Maga vallásos?

ÓR: Hogy jön ez ide?

NŐ: Nem tudom. Úgy érzem, maga büntetésnek fogja fel a kékségét.

ÓR: Minek?

NŐ: Megválaszolandó kérdésnek.

ÓR: Arra nem gondolt, hogy maga miatt vagyok én is kék?

NŐ: Miattam? Álljon kicsit közelebb...

ÓR: Egyik nap arra érkeztem, hogy a lakásból két férfi mindent kihord. Kora reggel volt, vasárnap kora reggel. Megtudtam róluk, hogy ószeresek, egy kis teherautó várt rájuk. Használt papírdobozokat vittek be, majd kevés idő elteltével kijöttek felpakolva. Akkor tehát vége, ezt gondoltam. Megkönnyebbültem.

NŐ: Miféle ószeresek?

ÓR: A barátomnak nem voltak rokonai, hivatalból küldték ki a beteggondozót, ő meg rögtön leadta a drótot, mert ezek a gondozók az ószeresek beépített emberei.

NŐ: Rémes banda...

ÓR: Az utolsó szögig kipucolták a lakást.

NŐ: Nem mentett meg semmit?

ÓR: Egy kávéscsészét. Mert a barátom szeretett kávézni. És egy mosatlan kávéscsészét kaptam tőlük, nem kellett kifizetni. Némi kávézacc az alján, mintha egy kitért szárnnyú, elmosódott madarat láttam volna...

NŐ: Madár vagy ló. Ez a leggyakoribb. Mintha ott élnének a kávézacban.

ÓR: A lakást a város elérverezte, a pénzt pedig szociális alapba rakták be, így szokás. A temetés költségeit levonták belőle.

NŐ: Elhamvasztották? Vagy hagyományos temetése volt?

ÓR: Nem érdeklődtem. A temetésre sem mentem el, nem akartam a halálára gondolni. Persze folyton eszembe jutnak azok a szomorú, elkésérítő képek, amiket a szobájában láttam. A kifeküdt ágy, amelyről már leszedték a huzatot, a matrac ott hevert a földön, mint valami félretaposott cipő... Ennyi maradt belőle, apró mélyedés a matracban. Három használt fülpalcika a mosdó szélén. Barnás folt a hegyükön... Milyen szánalmas az egész...

NŐ: Gondoljon valami másra.

ÓR: Mire?

NŐ: Ne a fülpalcikákra.

ÓR: Már bánom, hogy elmondtam. Túl intim.

NŐ: A túl intim nem elmesélhető.

Ór: Amikor a kezelés beállítása után kijöttünk a kórházból, taxival mentünk haza, kiszálltunk az utca elején, aztán elsétáltunk a másik sarokig, mert a barátom ezt javasolta. Sütött a nap, az utcán kevesen jártak, talán senki, széles, füves sáv húzódott a járda és az út között, eperfasor, mert egy régi, egykor egészen külvárosi utcában lakott... Ott sétáltunk az eperfák alatt. A járda pettyes a lehullott eperszemekről. Pettyes, mint a barátom bőre. Nem szeplők, hanem apró barna foltok...

Nő: Biztos véraláfutások.

Ór: Nem tudom.

Nő: A betegeknél előfordul, hogy az erőlködéstől megpattannak a hajszálerek, különösen az arcon. Akárcsak a nőknél szülés közben.

Ór: Mi köze egy AIDS-es betegnek a szüléshez?

Nő: Nem, nem a betegségnek van köze, hanem a fájdalomnak. De ezt csak a vérszeplők miatt mondtam... Nem is biztos, hogy vérszeplők voltak...

Ór: A járda is tele volt sötét pöttyökkel, az arca is. Szép volt.

Nő: Versekkel nem próbálkozott?

Ór: Miféle versekkel?

Nő: Hogy itt a kamera előtt elmond valamit.

Ór: Nem sok verset tudok.

Nő: Egy próbát megér.

Ór: „Die Einsamkeit ist wie ein Regen. / Sie steigt vom Meer den Abenden entgegen: / von Ebenen, die fern sind und entlegen, / geht sie zum Himmel, der sie immer hat. / Und erst vom Himmel fällt sie auf die Stadt.”

Nő: Ez mi?

Ór: Rilke. „A magány olyan, mint a zápor. / Az alkonyattal kél az óceánból, / a síkságról, mit titkon tár a távol, / az égre tér, amely övé, övé. / S az égből hull a városok fölé.”

Nő: Sokszor elképzeltem, és megtehettem könnyedén, hiszen ismertem őket, elképzeltem, ahogy apám és anyám egybekel, ahogy apám ráfekszik anyám testére, mert anyám biztosan nem volt felül, ott hever apám alatt, és akkor apám gerincéből egyszer csak elindulnak a kis rángások, ettől ő szerintem kétségbeesett, koncentrálni, ne veszítse el a tudatát, anyám érzi a nedvességet, ő is megijed, megszedül, nem tudja, mi történik, de mivel korábban sem tett semmit, most is marad a passzivitásban. Minden sietősen zajlik a mélyben, nehogy meggondolják magukat... Sietnek az ondósejtek, eléri a már percek óta ott várakozó petesejtet, a két sejt összeolvad, megfogantam, és akkor még egy pillanatra ott vagyunk összeolvadva mind a hárman, de olyan feszítő erővel teleszöve, amilyenek az összepréselt rugóban várják, hogy kiszabadulhassanak... Miféle természeti törvény, hogy az anya nem egyesülhet a fiával vagy az apa a lányával? Meg kellett volna lepnem őket, odabújhattam volna az ágyukba, ráfeszülnöm apám testére, meglepni éjszaka, és beburkolni a testét, anyámba fúródni, legyen végre egy magzata, akit kihordhat minden kötelezettség nélkül, aki ki-bejár testébe... Milyen csend van itt!

Ór: A falak vastagok, nem hallatszik be az utca. A folyosók is üresek. Itt ülünk egy labirintus belsejében.

NÓ: Ez a tükör figyel minket.

ÓR: A kamera...

NÓ: Mint valami szörnyeteg, figyelési lehetséges áldozatait. Ez a félhomály is nyugtalanító. De azért jó itt. Azt hiszem, ha innen kimegyek, minden meg változni.

ÓR: Amikor utoljára találkoztunk, délután volt, kedvenc napszakunk... Ebéd után mindig ledőlünk, és mindig teljes lett a napunk, operadélutánoknak neveztük, de csak a teljesség miatt, ha zenét hallgattunk, inkább valami szimfonikust tettünk fel. Tárva nyitva volt az ablak, közelben senki, kikönyököltünk, vagy amit nagyon szeretünk, a barátom kikönyökölt, én pedig rákönyököltem a hátára. Hagytuk, hogy a közeledő alkony lassan induló hullámokban ellepje testünket... Látom a kékséget az ablakon túl, látom a szerelmemet kihajolni, látom gyönyörű hátát kifeszülni az ablakon, ahogy könyököl a párkányon, olyan feszesek az izmai, mintha a bőre alá simulna egy kemény deszka. Más illata van a hátának, más a hasának. Keverednek az illatok, és akkor ott vannak a fények is, ahogy az ujjak rácsozatán keresztülszűrődve belevegyülnek a leveleken szétömlő fénybe, és a távolban a hegyek karéja, és a kékség, ami feloldódik a tekintetünkben. És látom a nyolcas buszt is, ott várakozik az utcasarkon lévő megállóban. Égnek a stoplámpái, csillog szélvédőjén az alkonyi nap, érzem, ahogy a kéjtől fuldokolva beleszeretek ebbe a buszba.

NÓ: Amikor tizenkét éves voltam, nem, csak tíz, mindegy, nem emlékszem, mennyi lehettem, de nagyon féltem, mert azt már tudtam, mit csinálnak a férfiak a nőkkel. Azt hittem, rám is sor kerül. Bevarrtam a vaginámat, tűvel, cérnával. Hogy ne férhessenek hozzá. Apám vagy valaki más. Nem emlékszem, csak arra, hogy varrok, öltést öltés mellé, ahogy az iskolában tanultuk. A padtársam gombot varrt a tenyerére, a hüvelykujja alá, a többi fiú is megpróbálta. Én meg összevarrtam magam. Pedig olyan akartam lenni, mint az a lány az internátusból. Akit én találtam ki... Hogy mesélhesek róla.

ÓR: Van a valóságnak egy olyan tere, amibe nem léphetünk be.

NÓ: Mitől függ?

ÓR: Azt hiszem, kiszámíthatatlan.

NÓ: Nem szeretem a véletleneket.

ÓR: Egy időben nem használtam cipőfűzőt... Olyan volt a cipőm... Nem is cipő volt, hanem nagy, lifegő nyelvű bakancs. Akkoriban volt, amikor kiderült, hogy a barátom beteg... Ő meg azt gondolta, féltem őt, azt hitte, azért nincs fűzőm, mert félek, nehogy bánatában valamit elkövessen... Ennyin múlt. Ettől lett belém szerelmes. És rá egy hónapra elmesélte azt az álmát...

NÓ: Ha az a lány, akit én találtam ki, megtette, akkor én is megtehettem volna.

ÓR: Hogy gyereket szüljön?

NÓ: Hogy odaadjam magam valakinek, akit szeretek. De soha nem mertem megtenni. Ebből az egészségből csak a gyógyszerek léteztek, egyedül az intézet volt igaz, ahol ágyhoz kötöttek. Egyébként az jó volt, jó volt érezni a szíjak szorítását.

ÓR: Jó?

NÓ: Igaz.

ÓR: Az ószeresek előtti nap szombat volt. Tudom, mert reggel még az ágyban megnéztem a telefonomat, öt óra ötvenötöt mutatott, alatta pedig szombat, ötödikét. Jó jel, gondoltam. És akkor már tudtam, hogy aznap délután elmegeyek hozzá.
NŐ: A szerelméhez.

ÓR: Elmegeyek, látnom kell. Aludt, de pár perc múlva, mint megérezte volna, hogy ott vagyok, magához tért, elmosolyodott, beszélni kezdett. Elmesélte az álmait, enni kért. Azt hittem, jó lesz megint minden. De miután behoztam az ételt, elkomorodott, nem evett, csak jajgatott. Arra kért, segítsék neki, sírva fakadt, átkozta a sorsát. Vékony hangon jajgatott, agyvelőmíg hatolt ez a hang. Vigasztalni próbáltam, de nem figyelt már rám, jajgatott, káromkodott, a párnát püfölte. Miért nem segítesz? Ha rám pillantott, szeme ijesztően kifordult... El kellett takarnom, rácsúsztattam a párnát. Egy ideig nem tiltakozott, aztán olyan erővel, hogy megrémültem, kapálózni kezdett... Szorítottam, ő kapálózott, aztán megéreztem, ahogy átadja magát nekem. Megéreztem, ahogy megérzi a testemet. És a két test együtt rángatózott. Ahogy galamb eteti a fiókáját, hullámokban öklendezte át testéből testembe a maradék életét. Egyek voltunk megint. Nem tartott sokáig. Elcsendesedett. Eljöttem.

NŐ: Kitért ablakú szobában... lassan, mint a csillagok... átadni magunkat valakinek... A hold még nem kelt fel, csillagok halvány fénye szűrődik be... Kevés ez a fény, semmi nem látszik, nincsenek testek sem. Csak a hangok... Ósi időkből itt maradt lihegés... Kétezer évvel ezelőtti... Úgy érzem, a pillanat végtelen. Valahol az ókori Rómában, fent valamelyik dombon, egy teraszra kitolt széles ágyon fekszem, két, egymásba fonódó lihegésbe burkolózva... De nem tudtam odaadni magam. A testemet...

ÓR: Mi lett a másik testtel?

NŐ: Hagytam elmenni, pedig nem akartam, hogy elmenjen.

ÓR: Elküldte?

NŐ: Kigúnyoltam, miközben pont azért rajongtam, amit nevetségessé tettem. Odaadását, romantikusságát, naivitását, mindenre megrezdülő lelkét.

ÓR: Menjen utána.

NŐ: Egyszer elutazott egy közeli városba, ahol a zenekarával koncertezett, de nem maradt éjszakára, hanem visszautazott, éjjelre ért vissza. Én már aludtam. Nem akart felébreszteni, lekuporodott az ajtó elé, elaludt. Reggel észrevettem. Mit csinál? Engem őriz? Játssza nekem a nyálcsorgató, hű ebet?! Mint a pokróc, olyan voltam. Könnyes szemmel hallgatott, ettől még kegyetlenebb lettem. És most már nem tehetek semmit.

ÓR: Valamit csak lehet tenni.

NŐ: Miért ment el? Miért nem rázta meg a vállamat, miért nem tepert le az ágyra, miért nem vette el, amit annyiszor oda akartam adni neki? Miért nem szakított fel, miért nem nyúlt belém?

ÓR: Hívja vissza.

NŐ: És ha felgyűjtanám magam? Benzinnel, mint valami lázadó.

ÓR: Nem mondja komolyan.

NŐ: Utálok a benzint.

ÓR: Sejtettem. Egyébként néhány napja, közvetlenül az után a nagy vihar után, átlibegett itt egy gömbvillám. Teniszlabdányi. Biztosan az volt. Ellebegett a kamera előtt, a képe kék volt. Megnéztem a felvételt is: a valóságban fényes, vakító gömb, a képen kék folt.

NŐ: Nem szappanbuborékot látott?

ÓR: Nem.

NŐ: Álljon közelebb. Ha átkarolja a nyakam, erősebben rá tud tartani.

ÓR: Szerencsére elég magas vagyok.

NŐ: Igen.



HALASI ZOLTÁN

Bologna

III.

*Felhőtlen ég, porcsíkös vonatablak,
Bologna felé tart a szerelvényünk,
tüsszögő sínek, csukló állomások,
N. szeme fáradhatatlanul kattog,
Dürer-szerűen mozgó felvevőgép,
a látvány-köztársaság kapuőre,
aki belép, mind kap remény-kitűzőt,
fű, fa, paréj, bozót, csuszamló lejtő,
N. a teremlett polgárookra voksol,
valaki nézzen már isten szemével.*

*Az milyen, kérdem én. Milyen, milyen! Hát
egy kígyó-spirálba bújt szárnyas ifjú
(majd később elmondja, hogy mit jelent ez)
mobos kút falán aláereszkedve,
befelé hulló tekintettel nézi,
mit kell kimenekítenünk a nincsből;
és ez a tünemény, csak csodálkozzak,
egy percet sem tölt el gondolkodással,
nem választ, nem szipákol, sose gyötri
az utak ugató allergiája.*

*Pedig, mondtam, pont attól él a Föld, hogy
egy pisze percre se maradna nyugton,
hogy semmi sem azonos önmagával,
csak ha betöltötte rendeltetését,
nagy kockázattal és zéró haszonnal,
de akkor már le is léphet a színről,
hogy testvérük legyen az elemeknek,
amíg azokat újra el nem fogja
a viszketeses ismétlési kényszer,
és össze nem illesztik, amijük van.*

*Azt képzeled, hogy olyan nagy vaszizdasz
tapsolni a perpetuum mobilének?,
torkolt le N., megállítani, az kunszt!
Flaubert és Tolsztoj tudta, Vermeer tudta,
egybelátni!, ahogy a két Van Eyck, az
íriszt a pávaszemes angyalszárnyal,*

*vagy épp az irgalmas szamaritánust
a kakáló kutyaival, ahogy Rembrandt,
mit kezdünk azzal, hogy csak belemúlunk,
beleszűnünk egy süket körforgásba?*

*A kakáló kutya pont erre célzás,
makacskodtam, N. ezt is jobban tudta,
szerencsére a nyitott ablak mellett
álltunk, a szél elsodorta a hangját,
viszont a következő alagútból
kiérve fantasztikus illatörvény
csapott az arcunkba; mézes dióra,
nektárra emlékeztet, szegfűszegre,
erősödtem a szaglásomra büszkén,
N. megkontrázta, dehogy, szagos bükköny!*

*Pedig egyik se volt, vagy mindegyik volt,
óriás gubó úszott a tiszta égen,
selyemgubó, vörösből zöldbe játszó,
hol összehúzódott, hol hosszan elnyúlt,
szünet nélkül változtatta alakját,
olyan volt, mint egy élő organizmus,
a belsejében örvénylő kavargás,
pontok balmaza, főleg sárga és kék,
lassan két V-alakba rendeződve
haladt egymás felé, mint két madárraj.*

*Ilyen a nyári csúcs, mikor az Alpok
elindul, meg nem áll az Adriáig,
és szemben vele jön a Mezzogiorno
hegygerinc-csipkét, tengerszemet látni,
megy a sietős tulipán, a festő-
bodza, a tőzegrozmaring, a sárga tárnic,
ahogy a legyezőpálma, a terebintus,
a fatermetű kutyatej is nyargal,
és nem marad el tőlük a fodorka,
a durdafű, a salamonpecsét sem.*

*De fut itt japán szeder, keserűfű,
tatár iszalag, kínai fojtóbab,
fokföldi madársóska, füge, hottentotta,
spanyol küllőrojt, perui cseresznye,
állapíthattuk volna meg, ha mink is
nem turisták vagyunk, özönnövények,
és akkor még nem tettünk említést sem
kaukázusi mérges medvetalpról,*

*kanadai átokbínárról,
amerikai karmazsinbogyóról.*

*Látod, hogy az van, amit mondtam,
szólalt meg N., a semmi kapujában,
nyitott kapuban letettek egy zsákot,
valaki nézi, összecukott szárnyal,
hogy feslik szét, hogy száll a hártavékony
burok alól a tartalom, hogy illan,
nem is zsák ez, hanem egy aranycsizma,
magas sarkú, csak tudnám, ki viselte,
mindegy, a lába tőben amputálva,
szoríts erősen, mert meg fogok halni.*

*A nyári ég szikrázó kék tetőjén
szemünk elé vetített délibábban
az látszott fent, ami már megtörtént lent;
egy birminghami brit pár összebújva,
ösztöndíjas japán a Wasedáról,
provanszi lány egy műpiramis mellől,
útban Ravennába egy katalán srác,
szerelmes földrajz, gyanútlan családok,
a várakozás ezüst szőttesén a
meredek vágyú, pollenszemcse-ember.*

ACSAI ROLAND

Szilvaszőnyeg

*A halál félelem,
A félelem halál,
Olyan mint pár nélkül
Egy énekesmadár.*

*Lebullott szilvákon
Lépdetek, mint puha
Szőnyegen. Negyven év –
Most ért el a csoda.*

*A félelem halál,
A halál félelem,
Olyan, mint ötödik
Híján a négy elem.*

*Negyven év után egy
Kertbe érkeztem el,
Ahol a szilvaszőnyeg
Az égbe emel.*

*A bátorság élet,
Az élet bátorság,
És a szerelem az
Egyetlen hátország.*

*A sereg nélkül
Csatába indulónak,
Akinek minden hullám
És folyó csónak.*

*Az élet bátorság,
A bátorság élet –
Fülemüle hangja
Égre fröccsent vércsepp.*

*Negyven rigó csőre
Negyven szálló nyílhegy –
Kondenzbeg az égen,
Céltábla a szíved.*

*Égre fröccsent vércsepp
A fülemüle hangja,
A fülemülének a
Hangszála a kardja.*

*Minden pillanat
És minden levél csónak
A szilvaszőnyegen
Elindulónak.*

*Negyven szálló nyílhegy,
Negyven rigó csőre,
Negyven dallal vagyok
Az éghez kötözve.*

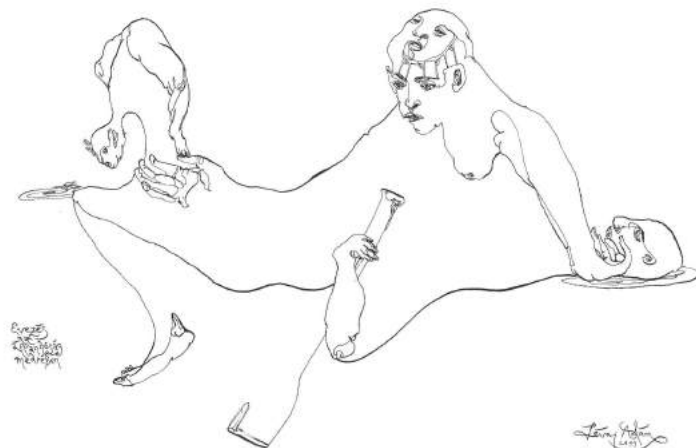
*Semmibe oltott
Gyümölcsökön harmat –
Negyven szilva, negyven
Fűszál, negyven ablak.*

Újabb őszi tankák

*Egybelyben szálló
Vadludak V-alakja
Vonul fölöttünk
Csillagokból kirakva –
Ketten állunk alatta.*

*Levelek hullnak,
Mint a hullócsillagok,
Becsapódik pár
Gesztenyemeteorit –
Minden összetartozik.*

*Egyik tenyérből
Nap süt, hold a másiktól.
Sorsvonalaink
Tejútjai szelik át –
Tenyeredben a világ.*



tanulmány

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

FORRADALMAK KORA

2. RÉSZ

A szörny: Kosztolányi háborús filozófiája

Kosztolányi Dezső Hatvany lapjaiban kifejtett szereplésének bemutatásakor külön beszélhetünk *politikai* és *irodalmi* működéséről. Elsőként azt a kérdést igyekszem megválaszolni, milyen *politikai* cikkeket írt Kosztolányi Dezső a *Pesti Napló*ba. Irodalmi működését pedig ezt követően, külön alfejezetben tárgyalom, egyúttal az *Esztendő* című kiadványt is bemutatva. Ugyanakkor a kettő mégsem választható élesen külön egymástól, hiszen Kosztolányi szépirodalmi köntösben – például allegória formájában – többször is szól aktuálpolitikai kérdésekről, valamint az *Esztendő* vállaltan irodalmi fórumán ugyancsak érinti a politikai vonatkozásokat. Az életrajz műfaja adta lehetőségek azonban arra késztetnek, hogy külön alfejezetet szenteljek a politikai és az irodalmi működésnek, mivel ebben a tagolásban tudom leginkább megvilágítani Kosztolányi ekkori szerepvállalásait. A *Pesti Napló*ban (és egyúttal annak irodalmi „leányvállalatában”, az *Esztendő*ben) betöltött politikai (és irodalmi) működés tárgyalásakor óhatatlanul szembe kell néznünk a következő problémával is: vajon mennyiben rokonszenvezett maga Kosztolányi a Károlyi-féle őszirózsás forradalommal, illetve egyáltalán a későbbi miniszterelnök programjával? A válaszadást az utóbbival kezdem – tehát a forradalmat megelőző időszak politikai kérdéseivel (a Károlyi-féle pontokkal) –, s azt követően térek rá az őszirózsás forradalom fogadtatásának tárgyalására.

Elsőként azokat a névtelen vezércikkeket vizsgálom, melyeket föltehetően Kosztolányi írt, s amelyekből politikai állásfoglalás olvasható ki. Ugyanakkor nem árt figyelembe vennünk későbbi nyilatkozatait, ahol hírlapírói (és politikai) szerepvállalását, valamint irodalmi működését elkülöníti egymástól, apolitikusságot biztosítva ezáltal (szép)írói magatartása számára. „Én sohasem azonosítom a napi lapok szegény munkásait a lapok irányával, hanem alkalmazottaknak tekintem őket, akiket aszerint becsülök, hogy jól írnak-e vagy sem, hogy teljesítik-e kötelességüket vagy nem. *Amióta, néhány éve elérkeztem odáig, hogy független vagyok politikai tekintetben* és soha egyetlen sor politikát sem írok, csak szépirodalmat és bírálatot... Politikai köpönyegforgatással, úri léhasággal azt lehetne vádolni, akinek érdeke, hogy valamelyik politikai párthoz tartozzék és sápot húz érte. [...] *Nem is jegyeztem soha politikai cikket*, ami arra vall, hogy nem vállaltam vele közösséget. Ez az első politikai cikk, amelyet aláírok. Ahol változatlanul, *minden kényszerből függet-*

lenül kimondhatom, hogy érzek és hogy gondolkozom” – vallja később, az 1929-es Ady-vita támadásaira tervezett válaszában.⁴⁸ [kiem. A. Zs.] Politikai állásfoglalással tehát „csak” a publicista Kosztolányi „vádolható”, nem a művészember, aki művészetének (és egyáltalán: „A Művészetnek”) szabadságát hirdette.

Mindehhez hozzátartozik a névvel vállalt szövegek kontra névtelenül megjelent cikkek kérdésköre is. Akadnak Kosztolányinak olyan, politikai utalásokat tartalmazó publicisztikai írásai, amelyeket aláírt; ám számos olyan – erősen politikai jellegű – szövegről is tudunk, amelyeket nem vállalt névvel. A *Pesti Napló* hasábjain olvasható vezércikkei – már amennyit egészen biztosan tudunk azonosítani – és a neve alatt megjelent tárcái között azonban számos áthallás fölfedezhető, így az e lapban tanúsított szerepvállalása nem tűnik problematikusnak. Későbbi – az *Új Nemzedék*nél, 1919 és 1921 között mutatott – működésével (részben!) ellentétben, itt közölt írásait még egyöntetűen a békevágy (pacifizmus), a szegény rétegek sorsa iránti részvét és az ő érdekükben történő kiállás, a nemzeti önállóság kívánalma, valamint az akkori, Tisza István nevével fémjelzett konzervatív–liberális politikai hatalom bírálata jellemzi. Emiatt tehát nem szükséges elkülönítve tárgyalnom a névtelenül megjelent és a szignózott cikkeket. Az életrajz dramaturgiája megkövetelte csoportosítást ekként *műfaji* alapon teszem meg: a vezércikkeket és az egyéb írásokat – főként tárcákat, politikai allegóriáival élő novellákat – külön bekezdésekben elemzem.

Elsőként Kosztolányi Dezső egy 1917 nyarán megjelent vezércikkét említem, mely *A béke reklámja* címmel látott napvilágot. A szöveg ugyan névtelen, ám stílusa, valamint több, Kosztolányi más – névvel jegyzett – cikkeiben is olvasható (szinte szó szerint ismétlődő) utalása miatt egyértelműen neki kell tulajdonítanunk.⁴⁹ Csak két példát említek e helyütt: akad olyan mondata, mely a *Síppal, dobbal, nádi begedűvel* című versre asszociáltat,⁵⁰ de olyan is, mely az *Allegória* című tárcával mutat rokonságot.⁵¹ A szöveg egyértelműen pacifista, és azt ünnepli, hogy immár *egész Európa kezd a béke pártjára állni*. Nemcsak a magyar viszonyokról beszél – ahol is a képviselőházban „jobb- és balpárt” éppen most „adott kezét egymásnak” –, hanem szól a németekről és az antant országairól is. Élteni Károlyi politikáját – és egyúttal a nemzetköziség eszméjét –, hiszen a következőket írja: „Gróf Károlyi Mihály pedig, ki elejétől fogva a fehér zászlóra szegezte bátor szemét, nyilant kijelentette: a békét nem elég titokban akarni, de harcolni, küzdeni, verekedni is kell érte. Három évig mindenki karddal próbálta meg ezt, de ma, hogy ezáltal mindjobban eltávolodott, más fegyvert kell keresnünk, mint a kard, a nemzetközi megértést. Ezt pedig minden kimondott békeigével előmozdítják.”⁵² Kosztolányi tehát e vezércikkében pacifista, illetve a nemzetköziség eszméjével rokonszenvező álláspontot fejt ki, hiszen a szövetséges németeket bírálva az angolok felé fordul figyelme. Politikai éleslátása többek között abban nyilvánul meg, hogy szkepticizmussal fogadja az antant és a szövetséges hatalmak sajtójában olvasható békepártiság hirdetését, valamint burkoltan céloz arra, hogy ezek még csak afféle „balkézről” jövő kísérletek: „Anglia fontos kinyilatkoztatást tesz, még pedig igen számottevő sajtószervben, a *Westminster Gazette*-ben, mely *Asquith*-ékhez és Lloyd *George*-ékhoz egyformán közel áll. Még a szikár és epés Albion is felcsap a béke kikiáltójának. A fent nevezett cikkben leplezetlenül üdvözlí a német demokratikus átalakulást és hozzáfűzi, hogy a szabad német néppel – melynek egykor a megsemmi-

sítését tűzte ki céljául – már szívesen és olcsóbban tárgyalna, feltéve, hogy az átalakulás az inye szerint történik. [...] meg kell látni az újságcikk sorai közt, hogy tétován és határozatlanul egy kéz mozog felénk. Anglia nyújtja a kezét. Ezen a kézen még szigetelő kaucsuk-keztyű van, nehogy áthatoljon rajta villanyos akaratunk és szögek is, hogy esetleg husunkba szurja. Békejobb? Nem, egyelőre még Anglia bal keze. Mindegy, észre kell venni. Holnap talán, ha látja, hogy balkézrel nem lehet kezét fogni, épp ily tétován és határozatlan tapogatással a jobbját is ideadja.”⁵³

A *titkok országa* című vezércikk szerzője föltételezésem szerint ugyancsak Kosztolányi Dezső. A szövegben szintén a németek politikája kerül napirendre, még hozzá felemás megközelítésben: a cikkíró egyfelől (részben) kárhóztatja háborús politikájukat – tehát újfent pacifista „igehirdetésről” beszélhetünk –, illetve reméli, hogy a békepártiak kerülnek többségbe belpolitikai köreikben; másfelől nagyra értékeli a német kultúrát. E ponton pedig egyértelműen Kosztolányira ismerhetünk, aki nem utolsó sorban (többek között) nagyívű Rilke-tanulmányában fejtette ki a német filozófiáról és zenéről is vallott nézeteit:⁵⁴ „Most erjed-gerjed a titok országa, Németország, mely a költészetével, a zenéjével, a bölcséletével annyi mélységes titkot adott a világnak. Békéről és háborúról beszélnek a politikusai és talán arról is, hogy most már igazán a nép döntsön élet és halál fölött. Germánia három évig hűséges fegyvertársunk volt. Mi azonban soha inkább nem álltunk mellette, mint ebben az órában, mely a német nép nagy órája. Bécsben jártak azok, kik a jövődjét intézik és talán a mi békepolitikánkat is elvitték hozzája.”⁵⁵

Szintén Kosztolányira vall – a korábban már hivatkozott – *A witkovici bizottság* című vezércikk, melyben nem annyira a pacifista, mint inkább a függetlenségi és a baloldali szólamok kerülnek túlsúlyba. A szöveget, annak politikuma okán, újból idézem. A Monarchia Ostrava környéki iparvidékén dolgozó cseh vas- és szénbányászokról esik szó benne, akik az osztrákoktól nem kaptak megfelelő ellátást, ezért zavargásokra került sor. A szerző – meglátásom szerint Kosztolányi – szójátekkel és irodalmi utalásokkal is él, retorikailag fölerősítve az alapvetően *politikai* mondanivalót: „Az osztrák képviselőházban hangosan és leplezetlenül tárgyalták a witkovici zavargásokat, melyeknek több sebesült és halott esett áldozatul. Nekünk nincs okunk véka alá rejteni, hogy mi történt. A vas- és szénbányászok feleségei testükkel zárták el a tárnákhöz vezető utat, hogy uraik ne mehessenek le a bányába. [...] Ma a gyomor és a nyomor a legfontosabb kérdés. Küldjenek ki hamar, inkább ma, mint holnap, egy gyomor- és nyomor-küldöttséget, egy újfajta witkovici bizottságot, mely nem a véres és szomorú ötödik felvonáshoz érkezik és nem utólag vizsgálja a tényeket, mikor már ugyis minden késő, de megelőzi azokat az okokat, melyek az ilyesmiket előidézhetik.”⁵⁶

Szintén politikai vezércikk a *Magyarország amputálása* címet viselő szöveg, mely szerzőjeként – Lengyel Andrással egyetértve – ugyancsak Kosztolányi Dezsőt nevezem meg.⁵⁷ Mindezt alátámasztja az Arany Jánostól választott mottó is: „Hűs cseppet, hű csehem!” Az *V. László* című balladából vett idézet egyfelől rájátszik az aktuálpolitikai kontextusra, másfelől céloz az allegorizálás műveletére, mely Kosztolányinak ekkortájt közkedvelt eljárása volt. Az írás „az Osztrák–Magyar Monarchia elszakadásra készülő cseh részének politikai aspirációira figyel föl, s nagy éleslátással, mondhatnánk profétikusan, kimondja: »Magyarországot amputálni akarják [...]».”⁵⁸ A

cikkben szó esik arról, hogy a csehek „csak a békekötés alkalmára várnak”, hogy „rokkant országot teremtsenek.” Fölmerülhet a kérdés: honnan Kosztolányi éleslátása? Az antanthatalmak már a trianoni békeszerződést megelőzően is több ízben foglalkoztak a Monarchia és benne Magyarország sorsának kérdésével. Esetünkben az lehet inkább érdekes, hogy vajon Kosztolányi 1917 augusztusában mit tudhatott a Magyarország határaival kapcsolatos tervekről? Láthatjuk, információi – vagy ekkor még inkább csak félelmei – részlegeseek voltak, hiszen csak a csehek törekvéseit konstatálja cikkében, a többi (később bekövetkező) területi veszteségről még nincs sejtelve. A szöveg pletykákra, titkos tárgyalásokra, valamint az osztrák képviselőházból és a cseh pártklubokból kiszivárgott hírekre hivatkozik: „A háboru negyedik évében óriási, világtörténelmi amputációról beszélnek. Eleinte nem hittük el, azt gondoltuk, hogy a fülünk cseng, vagy rémeket látunk. Akik ezt akarták, egy darabig csak jeleket adtak és suttogtak, mint a beteg mellett szokás, akit az orvosok nem szándékoznak beleavatni a titokba. Ma azonban hangosan folyik a tárgyalás. Annyira lármásan és botrányosan, hogy a szomszédból – az osztrák képviselőházból és a cseh pártklubokból – minden szó áthallatszik hozzánk.”⁵⁹

Érdekes azt is megjegyezni, hogy Kosztolányi a cikkben egyúttal „megoldási javaslatot” is kínál amellett, hogy erősen ellenzi a cseh törekvéseket, illetve – erős jelképpel élve – Szent István *koronatólvajainak* tartja a cseh képviselőket. Lényegében a Jászi-féle föderalizmust ajánlja figyelmükbe a területszerzési/hódító politika helyett: „Semmi kifogásunk az ellen, ha a csehek a maguk módján keresik a boldogságot és kiépítik nemzeti államukat [...]. Boldogság lenne tudnunk, hogy elégedett és szabad néppel élünk monarchikus közösségben. Odaadjuk neki a Szíriuszt, a Holdat, az Eget. Ellenben jogainkból egy fikarcnyit sem engedünk át, a földünkben egy talpalattnyit sem. Ezt most félre nem érhetően világgá kell kiáltanunk.”⁶⁰

1917-ben már sokan tudták – köztük a jelek szerint Kosztolányi is –, hogy a dualista Monarchia nem maradhat meg addigi állapotában. „Két markáns álláspont rajzolódott ki 1918-ban. Az egyik Ausztria–Magyarország föderalizálása: Magyarországon ezt Jászi Oszkár dolgozta ki legalaposabban. (*A Monarchia jövője* című tanulmány 1918 áprilisára készen áll, de csak fél év késéssel, októberben jelent meg, *Magyarország jövője és a Dunai Egyesült Államok* címmel – »az események gyorsan rohanó árrájában talán el is késett» – vélte a szerző.) [...] Ugyanakkor a] nemzetiségi politikusok zöme 1914–1915 óta a Monarchiától való teljes elszakadásra törekedett, e célnak akarta megnyerni az antant vezetőit. Tomas Masaryk Rómában, Genfben, Párizsban, Londonban és Oroszországban írt, beszélt és szervezkedett, majd Japánon keresztül érkezett meg az Egyesült Államokba. [...] a cseh emigráció vezetőjét többször fogadta Wilson elnök, s a két egyetemi tanár kitűnően megértette egymást. Masaryk a philadelphiai *Independence Hall* udvarán olvasta fel a közös célokról szóló deklarációját. [...] A Monarchia és nemzetiségei sorsa 1918-ban már jórészt az antant terveitől függött. Ezekben is érvényesült a két irányzat: az egyik a Monarchia teljes felbomlásával számolt, mert már nem képes betölteni korábbi egyensúlyozó feladatát; a másik föderatív átalakításával. E kétféle politika többnyire egyszerre, egy időben valósult meg.”⁶¹ Ezenkívül említünk kell Edvard Benes *Détruisez l’Autriche–Hongrie!* című, 1916-ban közzétett röpiratát, melyben megfogalmazta az Osztrák–Magyar Monarchia felszámolásának követelményét.⁶²

Kosztolányi aggodalma tehát abszolút jogos volt 1917 augusztusában. Éleslátása és jólétesültsége pedig szintén azt mutatja, hogy *figyelte a politikai eseményeket*, és *újságíróként* – még ha jobbra névtelenül is írta vezércikkeit, de – *részt vett bennük*. A nemzetiségek végül az 1918 áprilisában tartott római kongresszuson kimondták, hogy teljes függetlenségre törekednek, és ebbéli igyekezetükben mind az antant, mind az USA támogatta őket.

Mielőtt továbblépnék, még egy szempontot szükséges fölvetnem. Kosztolányi az említett cikket 1917 augusztusában közölte, azaz nem sokkal azt követően, hogy Franciaországban – a szövetséges és a semleges nemzetek számára – szabadkőműves konferenciát szerveztek, amelyen szó esett az Osztrák–Magyar Monarchia világháborút követő sorsáról is. „A Grand Orient de France és a Grande Loge de France (a francia szabadkőművesség két külön irányzata) 1917 januári meghívására összegyűlt mintegy három tucat meghívott elég vegyes képet mutatott. [...] A Grand Orient vezetője 1913 óta az alkalmat celebráló Georges Corneau, a Clemenceau-hoz közel álló vidéki lapszerkesztő [...] volt, míg a Grande Loge de France-t Paul Peigné tábornok képviselte [...]. A Grand Orient rue Cadet-beli székhelyén megrendezett tanácskozás a rá váró feladatokhoz képest nem vitte túlzásba az ülésezést: június 28-án délután mindössze két óra alatt, másnap kissé hosszabban, ám akkor is csupán néhány órában intézték el a résztvevők a háború utáni nemzetközi rend, egy új transznacionális szervezet és az örök béke dolgát: június 30-án már csak szabadkőműves szertartás volt, amit fogadás, majd díszebéd követett.”⁶³ Az üléssel kapcsolatos összeesküvés-elméleteket cáfoló Ablonczy Balázstól tudjuk még, hogy André Lebey francia szocialista politikus négy békecélit nevezett meg: „Elzász-Lotaringia visszaszerzését, a három részre szakított Lengyelország egyesítését, Csehország függetlenségét, végül pedig »az Osztrák–Magyar Monarchia elnyomott nemzetiségeinek egyesítését olyan államokba, amelyeknek formájáról majd népszavazások döntenek«.”⁶⁴

A konferencia ugyan nem döntött a Monarchia felbomlasztásáról – „amputálásról” –, illetve az akkor és ott megfogalmazottak nem álltak ellentétben például Jásziék föderációs elképzeléseivel sem (melyet Kosztolányi sem vetett el), ám a magyar testvérek tisztában lehettek vele, hogy „az antantországok szabadkőművesei – azon belül is elsősorban a franciák – ideológiájukban [...] nem rokonszenveztek az ellenséges és katolikus Habsburg-dinasztia birodalmával”.⁶⁵ A kongresszus jegyzőkönyvének magyar változatában az alábbi olvashatjuk ezzel kapcsolatban: „A helyzet tehát tiszta: az egyik oldalon a népek egyetemessége azzal az akarral, hogy a nemzetek békében a szabadság jegyében szervezkedjenek, a másik oldalon a központi hatalmak, melyek ezt az egyensúlyt csupán saját uralmuk és saját közvetítésük útján erőszakkal és háború segítségével képzelik el.”⁶⁶ Annyit még le kell szögeznünk, hogy a Monarchia későbbi felbomlása elsősorban a nagyhatalmi szándékok számlájára írható, nem pedig a szabadkőművesek párizsi gyűlésétől függött. „A nagyhatalmi döntésnek persze megágyazott az emigráns politikusok ténykedése, az antant propagandája, egyes területek geostratégiai helyzete, a háború utáni biztonsággal kapcsolatos elképzelések vagy egyes értelmiségi körök és gazdasági, politikai vagy világnézeti lobbicsoportok ereje – így talán a szabadkőműveseké is.”⁶⁷ Azt, hogy milyen hatása volt Kosztolányi életére a triano-

ni békeszerződésnek, a *Pardon* korszakot tárgyaló fejezetekben mutatom be, lévén, hogy 1920. június 4-én már az *Új Nemzedék* munkatársaként dolgozott.

A következőkben Kosztolányinak két névvel jegyzett tárcáját emelem ki, illetve egy olyan bábjátékáról szólok, mely ugyanebben az időszakban (1917) látott napvilágot, szintén a *Pesti Napló* hasábjain. A választott példák inkább a szépirodalmi műfajok reprezentánsainak tekinthetők – igaz, a tárca átmeneti műfaj –, azonban erős politikai utalásaik miatt ebben az alfejezetben szükséges tárgyalnom őket. A tárcák az *Őszintén szólva* című rovatban jelentek meg, amely Kosztolányi Dezső állandó rovata volt a lapban, és nagyjából hetente jött, az utolsó előtti oldalakon. A *Mit félsz tőlem?* című tárca a háborús időszakot jellemző – illetőleg akkor eluralkodó, s majd később is gyakorlattá váló – kémkedésről szól. Kosztolányi megfigyeli a kémkedés („a megfigyelés”) lélektanát, illetve az annak okozataként létrejövő *félelmet*. Pontos leírását adja az olyan emberi kapcsolatoknak, amelyeket megmérgez a gyanakvás, az örök rettegés: amikor idegenek (és rosszabb esetben barátok is) bizalmatlanokká válnak, és a másokban csak az ellenséget képesek meglátni. Mindezt „kísérleti úton” igazolja, azaz kipróbálja, hogyan viselkedik két idegen, ha a sötét utcán elkezd követni őket: „Őket az a hiedelem izgatja, hogy üldözöttek, engem, hogy üldöző vagyok. Ideg orvosok beszélnek, hogy ma a világ fele kisebb, vagy nagyobb foku üldöztetési mániában szenved. Bizonyára ez a két ártatlan, szegény sétáló is. Igyekszem őket csinján kezelni, így távolból és ismeretlenül is. [...] mikor hallják, hogy sietni kezdek, mint az üldözöttek iramodnak előre, előlem, az üldöző elől. Végül elérem őket. Gyanakodva néznek rám. Amit mondani akartak, a szavakat elharapják és köhögnek. Mióta háboru van, egyáltalán nem hallani ugynevezett *lambeau des paroles*-t, utcai beszédfoszlányokat. [...] Ami sunyiságot és alatomosságot teremtett ez a »nagy idő«, az két ismeretlen előtt bennem öltött testet, az ismeretlenben, ki – szegény toll-munkás – gyanu és gyanusítás nélkül mentem át a hidon. Hiába mondtam volna, hogy én is ugyanazt gondolom és épp azért nem beszélek, mint ők, nem hittek volna. [...] Mit félsz tőlem, dadogom az éjszakának, az alvó házaknak, a semminek, mit félték egymástól, emberek?”⁶⁸

A *Zsarnok fehér sapkában* című tárca „a háború okozta mentális változásokat”⁶⁹ már egy újabb aspektusból mutatja be. Ezúttal olyan állapotot ismertet föl olvasóival Kosztolányi, amikor a kisemberek hatalmi mámorban kezdenek szenvedni, az igazi emberi méltóság pedig veszendőbe megy: „Ebben a korban, mikor az ember kevesebb a semminél, a kicsinyek – csodálatos, hogy éppen ők – hatalmi tébolyban szenvednek és reggeltől estig toporzékolnak a maguk szemétdombján. [...] Ami elpusztult, a szabad akarat, az egyéni élet most kapja meg a kegyelemdőfést”.⁷⁰

A *szörny* című bábjáték ugyancsak a *Pesti Napló* hasábjain jelent meg, Kosztolányi azonban később másutt is közölte,⁷¹ sőt *Káin* című kötetében kulcspozícióban – a kiadvány záródarabjaként – szerepeltette.⁷² A meglehetősen összetett, több szinten értelmezhető színpadi jelenetnek négy szereplője van. A Baka és a Huszár találják egy Bábót, melyet szörnynek neveznek és a világháború okozójaként azonosítanak. Kivallatják, majd megölik. Ekkor tűnik föl a színen – három poroszló kíséretében – a Szigorú úr, aki megtiltja, hogy fölfedjék a sátorponyvába tekert holttest kilétét. Lengyel András odáig jut következtetési láncolatában, hogy egyenesen Tisza István meggyilkolásának proféciáját fedezi föl az allegorikus tör-

ténetben.⁷³ Meglátásom szerint (is) mindenképpen a világháború körüli események politikumának rajza kíván lenni Kosztolányi műve, ám ennél árnyaltabbnak vélem a problémát. E helyütt érdemes idéznem Jászi Oszkár egyik megjegyzését, mellyel arra utal, hogy Tisza (vagy bármely más vezető politikus) meggyilkolásának vágya lényegében a levegőben lógott: „hány banda volt akkor Budapesten, amely azzal a monomániákus gondolattal tért vissza lövészárka poklából, hogy kínszenvedései »legfőbb okozóján« meg fogja bosszulni magát”.⁷⁴

Lengyel András – aki ugyancsak összetettebb kérdésként kezeli *A szörny* kontextusát – rámutat a választott műfajban rejlő komoly lehetőségekre: „A primitivizáló – játékos – előadásmód így a legnagyobb tömörségű, legmagasabb intenzitású megszólalási lehetőségekkel kapcsolódik össze. Azaz, miközben a commedia dell’arte populáris hagyományára játszik rá, nagyon is érdes és súlyos mondanó elmondója és kifejezője lehet.”⁷⁵ Nem szabad figyelmen kívül hagynunk továbbá, hogy – mint arról korábban már szó esett – Kosztolányira hatással voltak a futuristák is. Marinettiék előszeretettel fordultak a bábokhoz, színházi újításokat vezettek be, és átértelmezték a commedia dell’arte-t is. A futurista színházban „a szerepek nem rendelkeznek személyiséggel, maszkok, vagy bábok, megnő a tárgyak fontossága, szimbólumteremtő ereje.”⁷⁶ A szereplők tehát középkori misztériumokat idéző, parabolisztikus figurákká lesznek, akár csak a Kosztolányi-műben.

A 20. század elején különösen népszerű volt a bábjáték – különös tekintettel a szicíliai bábelőadásokra, melyek főleg lovagi eposzokat dolgoztak föl –, ami nemcsak az avantgárd irányzatokra volt nagy hatással, hanem az éppen a tízes években jelentkező groteszk színház is merített örökségéből. Ezenkívül Kosztolányi kapcsolatban állt a hazai (és nemzetközi) bábszínház megújítójának számító Blattner Gézával is. 1919. március 9-én a Belvárosi Színházban ő és művésztársai (Detre Szilárd, Cselényi-Walleshhausen Zsigmond festők, valamint Rónai Dénes fotóművész, a Lumière-fivérek tanítványa) vállalkozásában mutatták be a *Wayang játékok* című előadást. Kosztolányi *A lovag meg a kegyese* címet viselő, 15. századi flamand játékot dolgozta át Blattnerék számára, illetve ugyancsak az ő fölkerésükre írta meg Balázs Béla „egyiptomi mitológiából merítő lírai árnyjátékát”,⁷⁷ *A fekete korsó* címmel. Rajta kívül Walleshhausen Rolla ugyancsak készített egy kis színházi darabot az alkalomra.⁷⁸ Rónai már e bemutatkozásokot megelőzően, 1910-ben befogadta Váci utcai műtermébe az első hazai művész bábszínházat.⁷⁹ Kosztolányi Rónaival külön is ismeretségbe került, amit többek között a róla készült fotográfiák bizonyítanak. Szintén ebből az időszakból származik Kosztolányinak egy másik bábjátéka, az 1917 eleji *Csoda*, ahol ugyancsak a háborús élmények köszönnek vissza, a Vak, a Süket, a Sánta és a Néma tragikomikus történetében.⁸⁰ Pár hónappal később ezt a bábjátékot is bemutatták: Harsányi Zsolt prologusa, Balázs Béla és Karinthy Frigyes bábjátékai, valamint Mohácsi Jenő – Ábrahám Pál zenéjére írt – kisoperája mellett. Az estről Bús Fekete László írt méltatást a *Színházi Élet* hasábjain, illetve az *Esti Újság* már az előkészületekről is tudósította olvasóit.⁸¹

A groteszk dráma és/vagy színház „központi témája az álarc, a társadalmi hipokrizis, az ember bábbá alakulása”,⁸² s neves művelői között találjuk Rosso di San Secondo-t, Chiarellit, de merített ebből az irányvonalból Pirandello is. Kosztolányi többször is méltatta Pirandello művészetét, nyomon követte az olasz színhá-

zi törekvések híreit – külön a futuristákat –, valamint írt tárcát Anton Giulio Bragaglia művészetéről is, akit az olasz kísérleti színház legjelentősebb képviselőjeként tartanak számon. *A szörny* misztérium-jellege, bábjai és álarcos figurái föltehetően ebbe a vonulatba illeszkednek, s a mű e formában ad aktuálpolitikai–társadalmi látteleket. Kosztolányi meglehetősen korszerű volt kísérletével, hiszen a groteszk színház jelentősebb alkotásai épp ezekben az években keletkeztek. Friedlona Pirandello művészetét jellemző megállapítása a Kosztolányi-bábjátékra is igaz: „Az álarc, a szerepjáték, az álarc és a mögöttes én hiánya nemcsak a dráma tematikai kérdése, hanem a darab szerkezetéből, a jellemekből következő új drámai helyzet, egy általános létélmény emblémája. A relativitás érzése, az üres formák, a minden mögött álló [...] »homályos és végzetes erő«, »mely megszabja akaratunk határait«, ezúttal is reménytelenné teszi a lázadást, azonban mégis értéket képvisel, méltóságot, a környezetéhez képest nagyobb formátumú hős emberi tartását.”⁸³

Nagyobb formátumú hős ugyan nincs *A szörny*-ben, ám az álarcok letévése tabuvá válik. Az elfogott és megölt Báb, aki a két katona szerint a háború okozója, nem lepleződik le, nem derül fény a kilétére. Annyit tudunk meg róla, hogy úriember – elegáns az öltözéke („lakkcipellőt” hord, „nem kérges ám” a tenyere), ami a rátakart ponyva alól kilátszik –, illetve monológjából következtethetünk arra, hogy politikusról van szó (mégghozzá háborúpárti politikusról), aki a halála előtti pillanatokban is leendő gyilkosai megvesztegetésén fáradozik: „Hagyjatok, / Csak egy piciny levegőt adjatok, / Ha mostan a bajból kirántotok, / Nagyon hálás leszek irántatok. [...] A politika az mély, mint a bányá, / »Az exigenciák nagy tudománya«. / Nem is való mindenféle parasztnak, / Ki távlatokat lát kicsiny arasztnak. [...] A háború a nép zablája-féke / És rothadás, züllés a puha béke.”⁸⁴ Velencei karneváli figurákat szintén földidézhet olvasóiban/nézőiben a darab – eleve „karneváli” a háborús élethelyzet is –, hiszen például a Batua nevű maszkot csak arisztokraták vehették magukra (lásd Kosztolányinál az elegáns öltözéket), és viselése kötelező volt bizonyos *politikai* döntéshozatalokkor. Jelképes továbbá az is, hogy „degeszre tömött erszény” lóg ki a Báb zsebéből, ami megvesztegethetőségének és (!) esendőségének jele. A darab végén megjelenő Szigorú úr monológja arra figyelmeztet, hogy a Báb bárki lehet, s bárki bármikor kicserélhető – eleve a báb-státusz is ezt mutatja –, illetve arctalannak kell maradnia: „Azt, akit a ponyva elfed, / Hagyjatok és ne bántsátok a leplet, / Maradjon úgy s szálljon reája mély, / Bús hallgatás, takarja az éj. / Megtiltom nézni, megtiltom kitérni, / Hogy ki hever itt? Mondjuk, hogy akárki, / Én csak csukok és sohase nyitok, / Mert ez az arc a végtelen titok, / A szörnyűség, a jaj, a bús vicsorgó, / Merev sötétség, az újfajta Gorgó.”⁸⁵ A Szigorú úr alakja ugyanakkor – mint a Báb mozgatója és leleplezésének megakadályozója – olyan férfit is szimbolizálhat, kinek kezében komoly politikai hatalom összpontosul, és aki titokban irányítja a világot. Ekként pedig a különböző nagyhatalmi játszmák allegóriájaként szintén értelmezhetjük a bábjátékot.

A szörny alakjait azért volt szükséges elemezni, mert ez az allegóriába bújtatott filozófia az, ami Kosztolányi háborús életpasztyóját, valamint a nagypolitikáról kialakított – a vezető napilapos újságírás gyakorlatán keresztül is formálódott – véleményét jellemzi. Az arctalanság/álarcviselés ugyanakkor összetett kérdés: nem pusztán a politikusok hétköznapi korrupciója, állandó lecserélhetősége (lásd a

„mindig van ember, aki megvehető”, illetve a „minden ember megvehető” szlogeneket) jelenik meg ebben a voltaképpeni metaforában, hanem a háborút létrehozó, kitaláló, azt művelő ember álarcviselése is. Freud és Nietzsche hatása ugyancsak fölfedezhető ebben, hiszen a háborút művelő (gyilkos) ember – akár harcoljon a fronton mint kisémbert, akár irányítsa azt bőrfoteljéből politikusként – valójában a pusztulást hordozza magában, így álarca mögött vagy valóban egy szörnyeteg („vadállat”) rejtőzik, vagy maga a halál, azaz a koponya szemüregéből visszavicsorgó Semmi. Utóbbi gondolat párhuzamba állítható *A tragédia születésében* megfogalmazott Szilénosz-üzenettel is: „Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minek kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem *lenni*, *semminek* lenni. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.”⁸⁶ A létezés rettenetének elviselésére a görögök válasza az volt, hogy „az olümposziak ragyogó álomszülötteit” állították a borzalmak elé. A Szigorú úr intelme tehát az ember szörnyeteg-voltára figyelmeztet, melyet több szinten is értelmezhetünk, s melynek nem-tudni-vágyása ugyancsak jelentőséggel bír.⁸⁷

Mindezek fényében a „háború okozójának” Tisza Istvánnal való azonosítását – amit Lengyel András fölvet – sem cáfolni, sem megerősíteni nem tudom. Kosztolányi valóban rámutat a politikusok felelősségére – és bírálta is ekkoriban Tiszát, nem egy cikkében –, valamint a kisémberek (a kiskatonák és a hátországban nyomorgó civilek) kiszolgáltatottságára, ám mindezt sokkal filozofikusabb szinten teszi, semmint hogy konkrét személyekkel azonosíthatóvá válnának misztériumjátékának szereplői. Kosztolányi tehát a politikumot nemcsak a napi politika és újságírás szintjén éli meg és értelmezi, hanem erős gondolati jelleggel bírő művészetté emeli. Háborús tapasztalata (immár 1917-re) rendkívül összetetté válik, mivel folyamatosan az *Embert* kutatja: az emberi viselkedést, az emberben rejlő pusztító erőket; a hatalmi mámort hajszolókat; és a kiszolgáltatottságba sodródottakból (főleg a fronton lévők) is előtörő vadállatiasságot. Valamiféle kozmikus gonoszot kutat, amit igazol például az a sok metafora is, amelyekkel a Báb – aki *bárki* lehet, tehát az egyes ember „árnyék-énjére” is utalás történik – diabolikusságát kívánja érzékeltetni: „ez maga a sátán [...] csúnyábban, mint Belzebub [...] Valami szörny lehet, kénköbe cserzett [...] Nem is tudom, hogy sárkány-e vagy ördög”.⁸⁸ A háborús élethelyzetbe került ember elveszti hitét – korábbi értékrendje viszonylagossá válik –, elveszti identitását, szembesül saját szörny-mivoltával, ami énje integritását is veszélyezteti. A háborút követő forradalmak pedig a kollektívum szintjén csak megismétlik azt a szétesési/bomlási folyamatot, amit egyéni szemléletükben többen is érzékeltek már ekkoriban.

JEGYZETEK

48. Kosztolányi Dezső, *Diktatúra és irodalom* = Uő., *Hátrahagyott művei III. Kortársak I.*, s. a. r. Illyés Gyula, Nyugat, Budapest, [1940?], 299.

49. Hasonló eredményre jut Lengyel András is, legalábbis egy zárójeles megjegyzésben erre tesz utalást – vö. Lengyel, 2006, 353.

50. A hivatkozott mondat: „Annakidején a háborúnak is reklámot vertek, sippal, dobbal, pálinkával, virággal, beszédekkel és mérgezett cikkekkkel.” – [Kosztolányi Dezső], *A béke reklámja*, Pesti Napló, 1917. júl. 12., 1. És a hivatkozott vers: Kosztolányi Dezső, *Sippal, dobbal, nádi hegedűvel* = Uő., *Mágia*, Tevan, Békéscsaba, 1912, 45–50.

51. *A béke reklámja* hivatkozott részlete: „A háboru első napjaiban például felküldtünk a cenzúrának egy svéd elbeszélést, melynek a hőse egy sebesült. Akkoriban maga a szó is idegen volt: »sebesült«. A munkapárti cenzura az ártatlan elbeszélés közlését betiltotta azzal a megokolással, hogy a közönséget – főképp az anyákat – kissé felizgatná.” És az *Allegória* vonatkozó részlete: „A háború első napján felküldtünk a cenzúrához egy svéd elbeszélést, mely egy sebesültről szólt. Akkoriban a tárgya időszzerűnek és érdekesnek látszott, úgy véltük, hogy a béke emberei majd mohón olvassák az első háborús ízeletet. Emlékezem, az ártatlan kis novellában egy katona szerepelt, ki a párnák közt lázálmaiban tovább vívta a csatát a képzelt ellenséggel. A cenzúra – és ez volt az első nagy csodálkozásunk – nem engedélyezte. Nagyon udvariasan és kedvesen kifejtették, hogy a novella ugyan semmiképp sem sérti a hadi érdekeket, de közlésre mégse alkalmas, mert pusztán a sebesültnek emlegetése is »alkalmas a kedélyek felizgatására.« Mi felhoztuk, hogy maga a háború is eléggé felizgathatja a kedélyeket, és abból a tényből, hogy háború van, természetesen következik az, hogy előreláthatóan lesznek sebesültek, sőt halottak is. Ezt az érvelést az akkori cenzúra nem fogadta el. Valószínűen azt akarta elhíttetni, hogy a háborúban egyáltalán nincsenek sebesültek.” – [Kosztolányi]. [Dezső], *Őszintén szólva. Allegória*, Pesti Napló, 1918. szept. 22., 9.

52. [Kosztolányi Dezső], *A béke reklámja*, Pesti Napló, 1917. júl. 12., 1.

53. *Uo.*, 1–2.

54. Vö. Kosztolányi Dezső, *Rilke*, Nyugat, 1909. szept. 16., 301–313.

55. [Kosztolányi Dezső], *A titkok országa*, Pesti Napló, 1917. júl. 10., 2.

56. [Kosztolányi Dezső], *A wittkovici bizottság*, Pesti Napló, 1917. júl. 7., 1–2.

57. [Kosztolányi Dezső], *Magyarország amputálása*, Pesti Napló, 1917. aug. 11., 1–2.

58. Vö. Lengyel, 2006, 355.

59. [Kosztolányi Dezső], *Magyarország amputálása*, Pesti Napló, 1917. aug. 11., 1.

60. *Uo.*, 2.

61. Bihari Péter, 1914. *A Nagy Háború száz éve. Személyes történetek*, Kalligram, Pozsony, 2014, 463–464.

62. Vö. Ádám Magda – Josef Hanzal, *Edvard Benes. Arckép kettős tükrökben*, ford., jegyz. G. Kovács László, Nap, Dunaszerdahely, 2008, 178. A kötetre és a csehek önállósági törekvéseire mint szempont-ra Filep Tamás Gusztáv hívta föl figyelmem, melyet ezúton is köszönök neki.

63. Ablonczy Balázs, *Trianon-legendák*, Jaffa, Budapest, 2010, 103–104. Hivatkozott forrásai: OSZK Kézirattára, Quart. Gall. 105. A Maconneries des Nations Alliées et Neutres 1917. június 28. és 30. közötti konferenciájának jegyzőkönyve. Magyar fordításban olvasható: *Magyarország feldarabolása és a szabadságkongresszus. A Parisban 1917. évi január hó 28-án, 29-én és 30-án tartott szabadságkongresszus*, ford. Kovács István, Buschmann F. utódoai Könyvny., Budapest, 1934. Utóbbinak előszava egyébiránt épp az összeesküvés-elméletek sorát gazdagítja: Molnár József, *Előszó = Uo.*, 3–5. [a kis füzet a továbbiakban: *Szabadságkongresszus*]

64. Ablonczy, 2010, 105. Lásd még: André Lebey, *A francia szabadságkongresszus szerepe. Beszéd a párizsi szabadságkongresszuson = Trianon és a Szabadságkongresszus. Dokumentumok, tanulmányok*, szerk. Márton László, S. G. B. Kiadó, Budapest, 2002, 68–69. (Szabadságkongresszus füzetek 1.)

65. Ablonczy, 2010, 108.

66. *Szabadságkongresszus*, 11.

67. Ablonczy, 2010, 109–110.

68. Kosztolányi Dezső, *Őszintén szólva. Mit félsz tőlem?*, Pesti Napló, 1917. szept. 23., 11.

69. Lengyel, 2006, 355.

70. Kosztolányi Dezső, *Őszintén szólva. Zsarnok fehér sapkában*, Pesti Napló, 1917. okt. 7., 7.

71. Kosztolányi Dezső, *A szörny. Bábjáték – rímjáték*, Pesti Napló, 1917. jún. 24., 1–3. További ismert közlései: *Az Érdekes Újság*, 1918. szept. 5., 24–26; *Képes Újság*, 1920. máj. 4., 13–16.

72. Kosztolányi Dezső, *A szörny. Bábjáték – rímjáték = Káin. Kosztolányi Dezső novellái*, Pallas, Budapest, 1918, 133–144. [A kötet a továbbiakban: *Káin*.]

73. „Kosztolányi e báb- és rímjátéka [...] a maga műfaji kereteiben mozogva, a hangsúlyozott fikcionalitás eszközeivel voltaképpen Tisza István meggyilkolásának kísérteties éleslátású anticipációja.” – Lengyel András, *A „szörny” antropológiája. Kosztolányi Dezső emberfelfogásának kérdéséhez = Uo., Képzlet, írás, hatalom. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Quintus, Szeged, 2010, 151.

74. Jászi Oszkár, *Magyar kálvária – Magyar föltámadás. A két forradalom értelme, jelentősége és tanulságai*, szerk., jegyz. Veres András, Magyar Hírlap Könyvek, Budapest, 1989, 60.

75. Lengyel, 2010, 153.

76. Fried Ilona, *Modern olasz irodalom és színház. Problémák és művek*, Bölcsész Konzorcium, Budapest, 2006, 22.
77. Lőrinc László, *Forradalmár a bábszínházban. Drámaian magyar*, HVG, 2007. aug. 18., 42.
78. Vö. [Szerző nélkül], *Wayang-játékok*, Színházi Élet, 1919. márc. 16–22., 25.
79. Vö. Lőrinc, 2007, 41.
80. Kosztolányi Dezső, *Csoda. Bábjáték-színháték*, Pesti Napló, 1917. jan. 28., 1–3. A bábjáték szintén helyet kapott a *Káin*-kötetben: *Káin*, 101–110.
81. Vö. Bús Fekete László, *Művészeti bábjátékok*, Színházi Élet, 1917/21, 15–16; [Szerző nélkül], *Boldog színészek*, Esti Újság, 1917. febr. 25., 5. Az adatokra az alábbi tanulmány hívta föl a figyelmet: Győrei Zsolt, *Rímjatek a novelláskötetben. A Csoda a műnemek hármassútján*, Irodalomismeret, 2015/3, 25.
82. Fried, 2006, 22.
83. Fried, 2006, 79.
84. Kosztolányi Dezső, *A szörny = Káin*, 139, 140.
85. *Uo.*, 143.
86. Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Európa, Budapest, 1986, 37–38.
87. Lengyel András a kérdésben az ún. *kettős mérce* megnyilvánulását látja, illetve egyfajta szabadságkorlátozást ismer föl abban, hogy KD óva int az emberi lényeg megismerésétől (a Szigorú úrnak lehet tudnia a „titkot”, a katonáknak viszont nem stb.). Sőt, szerinte a Báb politikus-szavalata éppen az egyenlőségben hívő attitűd bírálata kíván lenni. Meglátásom szerint azonban mindez filozófiai, nem pedig politikai kérdés. A tragikus filozófia művelői – köztük Nietzschevel és például Dosztojevszkijel – például nem tartották volna vissza szomszédjukat az öngyilkosságtól, azaz: nem korlátozták volna őket szabad akaratukban. A lét mélyére való tekintés, az ürbe való beleszédülés, az ösrettenet, az árnyék-én, a halálöszön stb. fogalmaival érzékeltethető problémakör ősidők óta jelen van a gondolkodásban. KD-nek a problémakörre való utalása tehát – véleményem szerint – nem tekinthető „antidemokratikus” megnyilvánulásnak. – Vö. Lengyel, 2010, 162–163.
88. Kosztolányi Dezső: *A szörny = Káin*, 134–135.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Traumatizált grammatika Borbély Szilárdnál

A TESTHEZ

Utolsó, *A Testhez* címmel megjelent verseskötetében (2010)¹ Borbély Szilárd korábbi lírai munkásságának két, egyformán meghatározó, ám erősen különböző aspektusához nyúlt vissza, amelyeket egy összetett utalásrendszer keretei között kapcsolt össze. Egyrészt továbbviszi az egyhangúan az egész életmű voltaképpeni csúcspontjaként számon tartott *Halotti Pompa* (2004/2006) tematikáját, szimbolikáját és sokrétű kultúrtörténeti orientációját, másfelől viszont felújítja a '90-es évek pályaszakaszát meghatározó, valamiféle grammatikai önreflexióban gyökerező nyelvkritikai gesztusrendszer is (ez utóbbi tekintetében a *Mint minden alkalom* című 1995-es kötetet lehetne kiemelni).² *A Testhez* költeményeiben Borbély – ahogyan már a középkori és a barokk költészeti hagyományokkal intenzív párbeszédet kezdeményező *Halotti Pompa*ban is³ – hangsúlyosan merít premodern műfaji

konvenciókból, amire itt a kötet két szövegtípusának, az „ódáknak”, illetve a „legendáknak” az önmegjelölése is felhívja a figyelmet. Ez a két műfaj mondhatni azt a feladatot tölti be, hogy két eltérő irányból derítse fel annak a költői vállalkozásnak a lehetőségeit és korlátait, amelynek középpontjában a nyelv és a testiség viszonya, közelebbről nézve az a kérdés áll, vajon miként képes a lírai nyelv arra, hogy önálló módon működjön közre a test valamiféle diskurzusának felépítésében, a szélsőséges testtapasztalatok nyelviesítésében, valamint arra, hogy ezt a feltételezett teljesítményét kritikai, olykor egyben önkritikus elemzésben részesítse. A kötet egyik központi tétje tehát, másként megfogalmazva, az volna, hogy képes-e, valamiféle alternatívaként, a testről folytatott filozófiai, politikai és tudományos diskurzusokat a test diskurzusával szembesíteni⁴ és ezzel egyben a nyelv materialitása és tehát: testisége iránti lírai érzékenység egy sajátos aspektusát feltárni.

A kötet filozofikus „ódái”, amelyek személyek helyett testrészekhez, geometriai formákhoz, fogalmakhoz stb. fordulnak és a romantika előtti tanköltészet, illetve sok tekintetben (az egy helyütt *makhina*-testet emlegető) Csokonai némely költeményének karakterjegyeit valamiféle konkrét költészet teoretizáló és nyelvkritikai gesztusaival, továbbá itt-ott egy jambikus színezetű ritmikai monotónia dalszerű hangzásvilágával vegyítik, a fentebb jellemzett költői vállalkozást a líra műfaji konvencióinak keretei között helyezik el (amelyeket, legalábbis Paul de Man vélekedésének értelmében, az „óda” fogalma mondhatni paradigmatis módon reprezentál).⁵ Már pusztán a megszólítás beszédhelyzetének ezekben a szövegekben megfigyelhető dominanciája is megerősítheti azt a benyomást, hogy Borbély nagy hangsúlyt helyez arra a kérdésre, hogy az antropomorfizáló vagy megszemélyesítő megelevenítés tendenciája, amelyet az aposztrophé itt végig centrális alakzata közszemlére tesz,⁶ képes-e arra, hogy közelebb juttasson az emberi létezés biológiai materialitásához, és persze arra, hogy ezt hanghoz vagy nyelvhez segítse. A „legendák”, amelyek ugyan számtalan motívum, keresztutalás és idézet révén kapcsolódnak az ódák szövegvilágához, egy inkább narratív ellenpólust testesítenek meg. Hagyografikus elbeszélések helyett (amelyek a *Legenda Aurea* gyűjteményéből származó átvételek, valamint olyan modern szentek történeteinek megidézése révén, mint Teréz anya vagy Pio atya, mindazonáltal szintén nem hiányoznak a kötetből) ezek a szövegek (többségük formájukat tekintve is prózaversként) különböző női sorsok tanúságtételeit sorakoztatják, amelyeket Borbély irodalmon kívüli forrásokból idéz és dolgoz fel (két olyan antológiából, amelyekben magyar nők mesélik el abortusszal és vetéléssel, illetve a holokauszttal kapcsolatos élményeiket és emlékeiket): a misztikus tanúságtétel formái traumaelbeszélésekkel, a szentek élete pedig a meg nem született, megkínzott vagy meggyilkolt élet nehezen definiálható szentségével, a Giorgio Agamben-féle értelemben vett „homo sacer” pusztán életével kerülnek szembe ily módon. Borbély legendái két, egymástól formálisan tekintve a lehető legtávolabb álló szempontból világítanak rá az emberi élet fogalmi határterületeire, amelyek egyaránt az olyan nyelv ínségéről tesznek éles tanúságot, melynek az élet azon formáihoz vagy megnyilvánulásaihoz kellene hozzáférkőznie, amelyek ellenállnak a beszélő vagy megszólítható személy, a *persona* kategóriája alá való rendelésüknek. Ennek a költői kihívásnak a következményei olvashatók le a kötet kettős műfaji konfigurációjáról, mindenekelelt is annak

a döntésnek a racionalitása, amely „a testhez” forduló ódák oldalára egy narratív formát állít, amelyben a megszólítás alakzatának és az ebben rejtőző perszónifikációs tendenciának eleve korlátozott a hatásköre. A kiválasztott női elbeszélések átvetelében többnyire kevés szerep jut annak a műveletnek, amely a nem-megszemélyesített (a meg nem született vagy a meggyilkolt) a megszólítás révén hanggal ruházná fel, sokkal fontosabbnak tűnik ehelyett az a kérdés, miként lehet a tanú, a túlélő, a veszteség, a szenvedés vagy a bűn(tudat) diskurzusát olyan kontextusba ágyazni, amelyben ezeket az idegen, gyakran névtelen hangokat (melyeket egyébként, mint az még szóba kerül majd, Borbély nem teljesen közvetítetlenül idéz meg) mindeneke előtt az a vonakodásuk jellemzi, amelyet a szuverén elbeszélő én pozíciójának elsajátításával és ezen keresztül a testi tapasztalatok elbeszélés általi tárgyá tételével, narratív tárgyként való stabilizálásával szemben tanúsítanak.

Borbély maga valamiféle kettős irányú kritikai vállalkozásként jellemezte e verseskötetének kompozícióját, amely egyfelől az óda esztétikai konvencióit rendíti meg ezeknek a konvencióknak az ironizálásán keresztül, másrészt – a test diskurzusának vonatkozásában – a patriarchális beszédmódok kulturális hegemoniáját ássa alá egy „másik nyelv” közreműködése révén: „Az ódák a domináns kultúracsínálók diktatórikus, hatalmi beszédjének a nyelvi terei. Az ódák terrorizálták évszázadokon keresztül a nyelv terét. Ez valódi terror volt, az ódák a hatalmi beszéd színterei voltak. [...] Ezzel szemben *A Testhez* ódái ironikus ódák. Az ironikus ódák között pedig a nők megidézett hangjai egy másik eszkatológiát, egy másik evangéliumi történetet, egy másik nyelvet, egy mindig elnyomott, elhallgattatott, elvitatott beszédet, a nyelv együttlészenvedő mormolását áramoltatják.”⁸ Az ódákban megkísérelt vállalkozás, amelynek itt persze mind a műfajra jellemző emelkedett hangvételről, mind a metrikai konvenciókról le kell mondania, egyfelől a nyelv eme mormolásának vagy morajlásának közepette hivatott utat nyitni a test állítólagos diskurzusa felé, másfelől azonban éppen itt ütközik önnön korlátaiba is, nevezetesen abba, hogy a test így értett nyelve, amelynek, ha nem kíván továbbra is pusztá fecsegést folytatni a *testről*, hatályon kívül kellene helyeznie a nyelv és a test, a jelölő és a jelölt közötti referenciális alapviszonyt, folyamatosan megvonni látszik magát a költői megszólítás stratégiáitól. Ebben a tekintetben különösen beszédes az önreferencialitás dominanciája, az, hogy az ódák folyamatosan saját grammatikai eszköztárukkal foglalatostkodnak. A testiség ezekben a nyelvkritikai analízisekben rendre grammatikai materialitásként jelenik meg (több költemény explicit módon is egyenlőségjelet tesz a test és a grammatika között), e felismerés következményeit az ódák számtalan változatban, tankölteményszerű modorban rögzítik. A testek csak a megjelölésük révén rendelkeznek anyagisággal („A testem csupán költött / alak, amelyben vándorol / a Jelek jelentése. / Az anyaghoz van kötve, mint / a Jelöletnek léte.” – *Az Alakhoz*). Egy „a mellbimbóhoz” intézett, címében alighanem Csokonai *A rózsabimbóhoz* című versére alludáló ódában, amely amúgy William Blake *The Tyger* című költeményéről (vagy inkább Szabó Lőrinc magyar fordításáról) készített kontrafaktúrának⁹ is tekinthető, a bimbók „fearful symmetry”-jének – itt geometriaiaként megmutatózó – rejtélye abban áll, hogy ezek a barna pontok voltaképpen jelként jelennek meg a testen („Mit üzen e barna pont, / miféle jel a testen?” – *A mellbimbóhoz*) és így, kettőspontként, azaz a gra-

fikus szimmetria egy alakzataként válnak olvashatóvá, amelyet a szöveg rögtön ezután színre is léptet és talánynak minősít, majd még ugyanabban a verssorban egy pontosvesszővel ellenpontoz („Miért e kettős pont: talány; / s hiú szimmetriája?”).

Az olyan nyelvi műveletek lehetősége, amelyek a szóalak materialitását a szöveg grammatikai és szintaktikai funkcionalitásával irányítják szembe, egyébként már Borbély korai költészetében is különleges jelentőséggel bírt, amit többek között a *Mint minden alkalom*. egyik, *la magány az a* kezdetű darabjának alább röviden tárgyalandó részlete szemléltethet. Ennek a szövegnek a zárlatában („azt hogy nincsen semmi / a félelem helyén maradt hiány / a hiányát attól ha nincs magány.”) először egy közelebről nem meghatározott félelem (a magánytól való félelem?) hiányáról esik szó, vagy éppen arról a puszta semmiről, amit ez a hiány végző soron jelenthetne (attól függően, miként oldja fel az olvasó a szintaxis kétértelműségét, illetve miként rekonstruálja az elhagyott központozást: „nincsen semmi a félelem helyén” vagy „a félelem helyén maradt hiány”). Az utolsó sorban aztán a hiány némiképp váratlan értelemben, ugyanis mint szóalak lép a félelem helyére, meghozzá oly módon, hogy a szó, meglehetősen agrammatikus módon, átveszi a „félelem” kifejezés szintaktikai beágyazását („a hiányát attól” például a „félelem attól” formula helyére kerülne ilyenformán). Szem előtt tartva a megelőző sorok szintaktikai eredetű kétértelműségét (és ezzel a „nincs semmi a félelem helyén” olvasatot), valamint a tagadásnak a zárlatban megismételt gesztusát („nincs magány”), kézenfekvőnek tűnik arra következtetni, hogy a hiány itt nemcsak a félelmet szünteti meg (például a félelem elmúlásának jelentése szerint), hanem bizonyos mértékben saját magát is (a hiány, pontosabban a „hiány” szó, amely a félelem helyébe lép, valójában – legalábbis ha a töredékes szintaktikai szerkezet által felkínált kétféle olvasat összekapcsolható – nem is létezik, hiszen ezt a helyet nem tölti be semmi, üres marad). A szó egybeesik negatív jelentésével, ráadásul valamiféle konfliktus formájában: a „hiány” szó egyfelől, úgy tűnik, a maga materialitásában tölti be a félelem által hátrahagyott helyet, ebben az értelemben tehát nagyon is jelen van, ezt a jelenlétét azonban a „nincs semmi a félelem helyén” implicit kijelentés tagadni fogja, egy olyan kijelentés ráadásul, amely tulajdonképpen nem mást tesz, mint hogy megadja a „hiány” szó egy jelentését.

Borbély ódái a nyelv, illetve a jelek materialitását a másik irányból is szemügyre veszik: ha a testek rendelkezhetnek a nyelv anyagszerűségével, az a fordított összefüggésre is ráirányíthatja a figyelmet, nevezetesen a nyelvnek tulajdonítható testi materialitásra, így tehát akár arra a kérdésre is, hogy miként képzelhető el a nyelv biológiai értelemben vett elevensége. A *Névelőhöz* intézett óda, Borbély költészetében nem egyedülálló módon, a grammatika valamiféle ontológiáját igyekszik megragadni, ezúttal a nyelv ama képességét előtérbe állítva, hogy annak, még mielőtt az általa megjelölt tárgyak létét kijelenti vagy visszaigazolja, bizonyos értelemben magának is jelen kell lennie, mondhatni már a megnevezés, a név *előtt* – legalábbis ezt a megfontolást készíti elő a „névelő” terminusról nyújtott szegmentáló analízis, amely ezt a grammatikai eszközt mintegy temporális értelemben is a név elé helyezi: „Mint a beszéd, egy puszta hang, / a grammatika ott *van* / a név *előtt*”. A névelő eme létmódját Borbély az emberi magzatéhoz hasonlítja, amely éppen azért töltheti be a kötet voltaképpen központi figurájának szerepét (külö-

nösen a legendákban), mert általa jelenik meg a legvilágosabb formában az emberi lét és az élet közötti fogalmi feszültség, amelyben a pusztá (ami itt azt jelenti: még személytelen) testi létezés hírt adhat magáról. A magzat már ott *van*, mielőtt az emberi létezés és a személyek berendezkedhetnének a nyelvben (ez utóbbi lehetőség a kötetben rendre az emberi testekről előállítható diskurzus előfeltételként bukkan fel: a létezés csak akkor emberi, ha nyelvileg megragadható): „Egy névelő, ahogy ragyog, / mint a lét előtti magzat, / úgy mondja ki a semmiség, / hogy ott a *van* dadog csak? / Egy nyelvbe tartó *jel* vagy, / a pusztá névelőtlen ott-lét, / amelyet léte elhagy, / hisz *a* magzati lét konkrét?”

A verset záró (részint esetleg csupán pszeudofilozofikus) kérdések koherensen talán végre sem hajtható értelmezése helyett a következőkben nincs mód többre, mint pusztán néhány megjegyzést fűzni ehhez a szöveghez. Mindenekelőtt arra érdemes felhívni a figyelmet, hogy Borbély az embrionális létet (a magzatot a lét előtt) és vele együtt a nyelv pusztá grammatikalitását, amelyet itt (a név előtt) a névelő hivatott reprezentálni, konkrétan nevezni, amivel a szóban forgó grammatikai eszközt az olyan, szituációhoz kötött nyelvi funkciók deiktikus referencialitásával ruházza fel (ez utóbbiakat nevezte Roman Jakobson „shifter”-eknek¹⁰), amelyek képesek ellenállást kifejteni ugyanezen grammatikai gépezet absztrakt vagy univerzalizáló aspektusával szemben. A nyelv (miként a grammatika is) persze csak azon az áron tarthatja fenn az operacionalitását, ha lemond az ilyesfajta konkrétságról. A kimondható lét ebben az értelemben meg van fosztva a névelőtől („a pusztá *névelőtlen* otlét”) és éppen ezért voltaképpen a konkrét értelemben vett léttől, otléttől is. Ez volna az a folyamat, amelyen minden itt- vagy otlétnek keresztül kell mennie ahhoz, hogy megérkezessen a nyelvbe – egyfajta nyelvbe születés tehát. Ezt az eseményt a Magzathoz intézett óda veszi részletesebben szemügyre: „mert főként abból adódik, / mit életben neveznek, / hogy jelek közé tolódik / önérzékelésednek / határa, melyben ott lebeg / a térnélküli magzat, / s a nyelv előtti szerkezet: / a ribonukleinsav.” (*A Magzathoz*).

A tárgyalt vers, másrészt, egy jelnek a nyelvbe tartó útjaként írja le ezt a folyamatot („nyelvbe tartó *jel*”), hiszen a jelek bizonyos értelemben valóban éppen által jöhetnek csak létre, hogy eltörlik a deiktikus meghatározottságukat. Borbély szóhasználata továbbá azt is sejteni engedi, hogy éppen a jelek képesek arra, hogy a létet nyelvben *tartsák*: az allativust („nyelvbe tartó”) és a locativust („nyelvben tartó”) alkalmazó grammatikai struktúrák között pusztán egyetlen fonéma alkotja a különbséget, amely a köznapi kiejtésben ráadásul meglehetősen elmosódott. Az ilyesfajta elmosódott különbség – amint ez később még szóba kerül majd – a legendák némelyikében, amelyekben Borbély szóbeli elbeszélések lejegyzéseit dolgozta fel, oly módon méghozzá, hogy különleges figyelmet szentelt a grammatikai szabálytalanságoknak vagy hibáknak, nem csekély szereppel bír, ezért a verseskötet kontextusában a két jelzett lehetséges megfogalmazás közötti oscillációnak abban az esetben is van némi jelentősége, ha grafikailag nézve a névelőhöz intézett óda döntött is az egyik változat mellett. A jelek ugyanis, amelyek a létet a nyelvben tartják (vagy rögzítik), maguk viszont instabilnak mutatkoznak, a grammatika esetleges hibáinak vagy defektjeinek vannak kiszolgáltatva, és Borbély költészete valóban meglehetősen súlyt fektet arra, hogy ezt a hibás grammatikát poéti-

kailag értékesítse. Figyelemre méltó lehet továbbá, hogy a legendákban sok esetben éppen a névelő mutatkozik azon grammatikai eszközök egyikének, amelyek kulcsszerepet játszanak a szöveg nyelvtani szerkezetének megsértésében vagy lerombolásában, bizonyos értelemben a szövegek véglegességének felfüggesztésében, az írásban elvileg ábrázolhatatlan alakulási vagy formálódási folyamatuk szemléletessé tételében, a folyamatszerűség érzékeltetésében, illetve a képzetlen, hanyag vagy traumatizált beszélők hibás szóbeliségére emlékeztető stiláris effektusok előállításában: akár azáltal, hogy feltűnően hiányzik a szövegből, akár úgy, hogy (mint *A tízezer* című költeményben, amely a 2007-ben nagy érdeklődést kiváltó ún. Zsanett-ügyet idézi meg) indokolatlan halmozása révén széttördeli a beszélő kijelentéseit. Mintha tehát a névelő azon, pre- vagy paragrammatikus deiktikája bukkanna fel a nyelvben ezekben az esetekben, amelyet a neki szentelt óda filozofikusan kísérelt meg megragadni és amely az említett legendában az önállósult „a”-k ismételtetése, vagyis a főnév konzekvens hiánya vagy elfojtása révén járul hozzá valamiféle traumatizáltnak ható diskurzus előállításához.

Ebből a szempontból, harmadrészt, végső soron következetesnek mondható, hogy a lét („a *van*” ige), legalábbis a névelőhöz intézett óda szerint, csak dadogni képes. Ezzel a szöveg egyben világos utalást tesz a modern magyar költészet egyik klasszikusára, József Attila 1933-as költeményére, amely történetesen az *Óda* címet viseli és amelynek jelentőségét, egyebek mellett, időnként éppen abban láttatja a szakirodalom, hogy a 20. század első felének magyar lírája ebben a versben vonta le a legradikálisabb poétikai konzekvenciákat a biológiai értelemben vett testiséggel való nyelvi szembesülésből. A József Attila-vers utolsó része, mint ismeretes, az addig mondottak sajátos (ön)jellemzésével kezdődik: „Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak eléd / ezek a szavak. / A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd. / De szorgos szerveim, kik újjászülnék / napról napra, már fölkészülnek, / hogy elnémuljanak.” A költői megszólalás folyamatát tehát, amelynek során a szavak felhangzása és elnémulása valamiféle dermedt (és egyben halott) anyagszerűséget tesz érzékelhetővé, az itt kifejtett hasonlat az élet valamiféle megkárosításaként, a szoros kontextust („alvadt vérdarabok”, „újjászülnék”) közelebről szemügyre véve valójában vetélésként ábrázolja. Ami ebből a szubtextusból Borbély ódájára és annak abortuszokról és vetélésekről beszámoló legendák alkotta környezetére nézve következik, az elsősorban annak felismerése lehet, hogy a lét (a „van”) nyelve talán éppen azért ítéltetett dadogásra, romlásra vagy akár valamiféle elhalásra, mert benne, a test nyelvében, a nyelv testi materialitása lép színre. (Ez egyébként gyakran visszatérő jelenete az ódáknak, például az egyik, „a testhez” intézett darabnak: „A hangszalag két kötegét / a gégefőből hallod / ahogy rezeg a levegő / a nyálkás hús csinálja / ahogy hangokat csal elő / a testnek rothadása / a szavakat is kitorli / ahogy a test lebomlik” – 37. *A testhez*). Ha ugyanis a nyelv valóban részese az eleven test anyagszerűségéből, akkor a biológiai végesség vagy romlandóság azon következményei alól sem vonhatja ki magát, amelyeknek nincs kitéve akkor, ha önmagát jelek absztrakt rendszereként ragadja meg.¹¹ Az ilyen következmények némelyike bizonyos (persze: korlátozott, hiszen még mindig a grammatika rendszeréhez láncolt) értelemben színre is lép ezekben a versekben, hiszen Borbély eme kötetben is sűrűn merít a hibás vagy rontott grammatika felkínálta lehetőségekből.

A Blake-versre, különösen annak filozófiai és teológiai kérdéssorozatára irányuló allúzió a korábban említett példában mindazonáltal azt is elárulhatja, hogy a test ilyenfajta nyelvének (vagy szemiológiájának) felfedezése azzal a kockázattal jár, hogy ezenközben szem elől téveszti a test emberi mivoltát: mintha azzal, hogy testek jutnak szóhoz vagy nyelvhez, egyben háttérbe szorulna az emberi és a pusztán állati közötti különbségtétel lehetősége. Ez az egyik legenda zárlatában is megfigyelhető, amelyben Borbély a *Sós kávé* című antológia egyik holokausztmemoárját dolgozza fel. Az elbeszélő női hang itt arról számol be, hogy az auschwitzbirkenauai koncentrációs táborba való megérkezésük után a foglyokat kopaszra nyírták, aminek következtében képtelen volt felismerni az ismerős arcokat. Ezeknek a testeknek, hangozhatna a kézenfekvő következtetés, saját jelrendszerükkel egyetemben azoktól a kötetlektől is meg kell tehát válniuk, amelyek emberi személyekhez kötik, vagyis perszonalifikálják őket – ugyanezen folyamat kerül más megvilágításba egyébként azokban az ódáknak, amelyek a testeket mondhatni extrém közeli képekben, például egy-egy testrész (mellbimbó, kezek, sőt a bőrkeményedés) obszervációja és megéneklése révén torzítják el vagy fragmentálják.¹² Borbély legendája azonban két további, az eredeti elbeszélésből hiányzó¹³ mondattal bővíti az említett jelenetet: „Visszafordulva a többiek / már kopaszra nyírva. Meg sem ismertem senkit. / Álltak ott, mint a birka. Testükre libabőr volt írva.” (*A matyóhímzés*) A szöveg itt – egy szólás, illetve egy halott metafora aktiválása révén – gyors egymásutánban két állathasonlattal is él (birka, libabőr), aminek során első sorban az válhat feltűnővé, hogy ezek az animalizált embertestek továbbra is rendelkeznek valamiféle jelrendszerrel. A test önkéntelen, uralhatatlan megnyilvánulása (a libabőr) immár írásként jelenik meg, vagy még inkább valamiféle külső eredetű, erőszakos feliratozásként, amely fölött, mint azt a passzív megfogalmazás nyomatókékosítja, ezek a testek immár ebben a fenyegetőbb értelemben nem bírnak hatalommal. Ami a testi lét, talán egyenesen a pusztá élet manifesztációjának tűnik, a legenda traumaelbeszélésében erőszakos jelöléssé válik – a másik nyelvévé.

Az ódák kérdező vagy okító-bölcsekedő gesztusaikon keresztül általánosabb értelemben is folyton a másik nyelveivel igyekeznek párbeszédbe lépni (illetve természetesen párbeszédbe léptetni azokat a testeket, amelyek nyelvi dimenziójának feltárására vállalkoznak). Az emberi élet voltaképpen mibenlétére és hatáira, illetve sajátos nyelvére irányuló kérdésnek ugyanis folyamatosan azzal a veszőllyel kell szembenéznie, hogy az anatómia, a grammatika, a teológia, a különféle testelméletek, az anyagtudományok vagy a mechanika törvényeinek és diskurzusainak,¹⁴ mindenekelőtt pedig egy olyan filozofálás automatizmusainak útvesztőibe tévedhet, amely ennek a költői nyelvnek a deformált grammatikai-logikai kontextusában hajlamos időről időre üresre futni. A legendák női hangok által előadott történetei voltaképpen mintegy ellentétes oldalként határozzák meg az ódák fentebb jellemzett poétikai-filozófiai vállalkozásának a környezetét, oly módon, hogy éppen a saját nyelv lehetőségét, pontosabban fogalmazva a személyes, subjektív vagy testi tapasztalat nyelvét teszik próbára, leginkább talán ennek a feltételezett nyelvnek azt a teljesítményét, hogy az képes-e szóhoz juttatni a pusztá, vagyis pusztán testi vagy akár nem-individuális étellel, illetve az emberi élet biológiai határterületeivel való (traumatikus) szembesülés intim zónáit. A Borbély által kivá-

lasztott és átdolgozott elbeszéléseket persze szintén erőteljesen meghatározza a nyelv idegenségének, nem saját voltának a tapasztalata, továbbá természetesen az a feszültség, melynek egyik pólusán azok a tapasztalatok vagy élmények helyezkednek el, amelyek narratív reprezentációját és (tehát) az elbeszélés aktusa általi feldolgozását a szövegek kilátásba helyezik, a másikon pedig maguk az ilyen személynél elbeszélés kifejezési eszközei. A különféle traumaelméletek egy gyakran forgalmazott tézise szerint ez a feszültség voltaképpen egyszerűen a verbalizációval szembeni ellenállásként ragadható meg, amint azt pl. Bessel van der Kolk részben neurológiailag megalapozott, nem általánosan elfogadott koncepciója feltételezte.¹⁵ Az inkább nyelvelméletileg orientálódó megközelítések felől nézve, persze talán csak formális ellentétet előállítva, inkább a nyelvnek azzal a tapasztalattal vagy élménnyel szembeni ellenállására kerül a hangsúly, amelyre referenciálisan irányul és amely bizonyos értelemben rajta is nyomot hagy: ebben az összefüggésben többek között a regisztráció és a kogníció nyelven belüli szétválása, de akár „az empirikus és konceptuális tudás fenomenális, formalizálható oppozíciójának” összeomlása bizonyul mérvadónak.¹⁶

Minthogy a traumatikus emlékezet működési zavarai (amelyet, mint az Freud óta tudható, bizonyos értelemben persze éppen egy törölt vagy mentálisan nem regisztrált élmény ismétlései hoznak létre) traumaelméleti nézőpontból gyakran abban mutatkoznak meg, hogy a szubjektum képtelen az önreferenciáját a tudat és a test közötti különbségtételen keresztül megalapozni,¹⁷ kézenfekvőnek mondható, hogy a verbalizációval szembeni ellenkezés a nyelv sajátos, testies tapasztalatával is összefüggésben állhat – ami egy lehetséges magyarázatot szolgáltat arra, hogy miért remélhet Borbély a nyelv testiségére irányuló poétikai vizsgálódásai során támpontokat a traumatikus elbeszélésektől. A legendákban ennek a nyelviségnek gyakran ugyanazok a sajátosságai kerülnek ismét a középpontba, amelyekre a fentiek során az ódák szállítottak példákat, ezúttal azonban egy meglehetősen eltérő környezetben, amelyet a női hangok elbeszélői szituációja határoz meg. A sérült vagy lerombolt nyelvi szerkezetek szerepe itt nem annyira abban áll, hogy elősegítsék a személytelen instanciákhoz forduló beszédhelyzet törekeny kondícióinak felderítését vagy az olyan költői célkitűzés hatóságának felmérését, amely a test alternatív „grammatikáját” igyekszik láthatóvá tenni. A legendákban ezek sokkal inkább a testi-biológiai kiszolgáltatottsággal, a személyként való létezés korlátaival, illetve egyáltalán az emberi élet határzónáival való traumatikus szembesülés nyelvi ínségét hivatottak szignalizálni, egy olyan problematika felé közelítve, amelyet első és egyetlen regényében, a figyelemreméltó nemzetközi visszhangot kiváltó *Nincstelenekben* (2013) Borbély egy szigorúan narratív műfaji keretben is megpróbált feldolgozni. Az allatívus és a locatívus közötti oszcilláció és ezzel az agrammatikusság és a reálfonetikus alfabetizáció között folyamatosan zajló ingadozás, a határozott és határozatlan névelők mondattördelő halmozása vagy szabálytalan elhagyása ebben a kontextusban is ugyanolyan fontos szerepet játszik, a stílárius jelölés tekintetében azonban részint eltérő funkciót tölt be, mint az ódákban (egyebek mellett arra lehetne hivatkozni, hogy ugyanazok a grammatikai torzítások, amelyek Borbély átiratainak többségében egyébként jóval gyakoribbak és látványosabbak lesznek, mint az eredeti szövegekben,¹⁸ a legendákban nemigen vezetnek a nyelv olyasfajta absztrakttá válásához, amely az ódákban olykor megfi-

gyelhető). A legendák szövegei a saját nyelv létrehozásáért, a traumatikus tapasztalatok verbalizációjáért folytatott küzdelem színtereiként prezentálják magukat, még hozzá különösen abban a vonatkozásban, hogy a szövegalakítás bizonyos effektusai annak a fenyegetésnek a folyamatos jelenlétét szignalizálják, hogy a beszédhelyzet itt is ki van téve az idegen hangok vagy diskurzusok beszüremkedésének, valamiféle másik nyelv(é)nek – amit egyébként gyakran a traumaszövegek tipikus jellemzőjeként tartanak számon.¹⁹ Ez a fenyegetés már azzal elkezdődik, hogy Borbély beavatkozásai egyfajta műfajok közötti oszcillációhoz vezetnek: néhány emlékeztet verssorokba tördel, de a tipográfiailag is prózainak tekinthető darabokat is gyakran belső rímek szövik át, ami a legtöbb esetben szintén Borbély változtatásainak az eredménye. A ragrímeknek az ódák versszakjaiban is uralkodó monotonijája, továbbá a szórend gyakori manipulációja egyfajta elidegenített, vontatott dikció, valamiféle utánamondás benyomását keltik, mintha tehát – amint azt a kritika is több esetben észrevételezte – „a történetek ezáltal mind elbeszélőjük, mind lejegyzőjük személyétől elszabadulva” jelennének meg, „mintha egy felsőbb erő ellentmondást nem tűrő, megváltoztathatatlan, mindent átíró és meghatározó, ítéletei lennének”.²⁰

A legendák ilyen nyelvi ön-elidegenítésének következményei, amelyek egyébként sok esetben tisztán grammatikai vonatkozásban is megfigyelhetők, például a szabálytalan vagy szintaktikailag következetlen igeragozásban, mindenekelőtt a beszélő és az elbeszélés viszonyának vonatkozásában jutnak jelentőséghez. Számos helyen megfigyelhető, hogy a női hangok gyakran a történetek döntő összefüggéseihez érve vesznek igénybe olyan nyelvi formákat, amelyek használatában valamiféle distancia tárulkozik fel a traumatikus élményekről nyújtott saját tanúságtétel és azon diszkurzív eszközök között, amelyek ezt artikulálják, többek között azáltal, hogy a mondottakat nem lehet egyértelműen a beszélő hanghoz hozzárendelni. *A kőtáblára* című szöveg végén például, amelynek elbeszélőnője a terhességmegszakítás melletti döntéséről számol be és ennek során egy rokon orvosnővel folytatott beszélgetését is felidézi, a „Nincs nagyobb / bűn, mint az élet kioltása.” kijelentés – az antológiában olvasható alapszöveg e tekintetben világosabb kontextusától eltérően²¹ – éppúgy tulajdonítható (valamiféle önvád formájában) a beszélőnek, mint a szabad függő beszédben idézett orvosnőnek. A legendák egy másik, hasonló vonatkozásban gyakran alkalmazott eljárása az igeragok szintaktikailag következetlen használatában figyelhető meg, ami nemcsak a beszélőnek a mondottakhoz való viszonyát, hanem helyenként az elbeszélte eseményekben betöltött szerepét is többértelmű konstellációba helyezi. Az *A szemeteskosár* címet viselő legendában Borbély úgy torzítja el az említett grammatikai funkciót, hogy a személyes beszédhelyzet esetében mintegy anticipált első személyű ragozást harmadik személyű, tranzitív formával helyettesíti oly módon, hogy a -k vagy -m ragot elhagyja a szövegről, illetve, pontosabban – hiszen ezzel egyben ismét felkelti az élőbeszéd fonetikailag hű visszaadásának benyomását is –, valamiféle grammatikai oszcillációt állít elő a kétféle megfogalmazás között. Ezért nem kizárólag az én cselekszik az elbeszélésben, bizonyos helyeken egyenesen maga az én az, aki az általa előadott szövegben mondhatni passzív viszonyban jelenik meg a saját élettörténetéhez. Ez aztán sokatmondó többértelműségeket produkál, mint pl. a „döntöttünk végre, hogy gyereket szeretne” kijelentésben, ahol a többes számú

fogalmazás megtörése egyszerre több olvasatot vagy korrekciós lehetőséget aktívál: 'úgy döntöttünk végre, hogy gyereket szeretnénk', illetve – a második tagmondatot tekintve ez volna a szó szerintihez legközelebb álló változat – 'ő gyereket szeretne' (itt valamelyik fél mindenképpen kizárul a döntésből), vagy azonban 'úgy döntöttünk, hogy gyereket szeretnénk' (ez esetben a grammatika a másik által kikényszerített elhatározás bensővé tételének színteréül szolgálna).

Az én, aki a legendákban traumatikus élményekről számol be, a verbalizáció menetében rendre meglehetősen komplikált viszonyba kerül ezekkel az élményekkel, ami sok tekintetben megnehezíti az elbeszélő én azonosítását az elbeszélő énnel. A személytelenség vagy a saját történetből való nyelvi eltávolodás eme tendenciáját, amelyben talán a tanúságtétel diskurzusának felépítéséhez nélkülözhetetlen ún. „re-externalization” műveletének egyik legfontosabb aspektusa nyilvánul meg,²² a legendák ábrázolási stratégiái is sokrétűen tükrözik vissza. Az emlékező elbeszélők gyakran állathasonlatokat alkalmaznak. *A Margitszigeten* című szöveg elbeszélőjét a szülőszoba istállóra emlékezteti, *Az inkubátorban* az eredeti szövegnek azt a részletét, ahol az elbeszélő az első abortuszára irányuló egykori attitűdjét rövid úton a „Szívfájdalom nélkül vettem el” mondatban összegzi,²³ Borbély a következő hasonlattal helyettesíti: „Mint / a hal, csúszott ki belőlem egy / gondolat”. Ez utóbbi hasonlatban egyfelől a magzatra vagy a babára vonatkozó utalás elfojtása nevezhető figyelemreméltónak, másfelől egy további elfojtási művelet, amely abban ismerhető fel, hogy csupán az egész szöveg kontextusából válik világossá, hogy a hasonlat itt szülés helyett abortuszra vonatkozik. Ez a hasonlat továbbá valamiféle párhuzamot épít ki a voltaképpen művelet és az azt megelőző döntési folyamat, másként fogalmazva a gondolat testszerűként ábrázolt létrejötte, vagyis megszületése és az embrió elpusztulása között, miközben, amint ez az előző sorból kiderül („nem is gondolkodtam rajta”), a gondolat eme születése valójában meglehetősen meggondolatlanul, azaz gondolatlanul következik be, tehát innen nézve éppen annak távollétével, hiányával vagy távol tartásával kerül párhuzamba, aminek (nevezetesen az életnek) itt elméletileg (és egyedülként) valódi esélye lett volna arra, hogy világra jöhessen: a gondolat meggondolatlanul, az élet holtan lát napvilágot. Számos helyen az önérzékelés krízispillanatokban bekövetkező, különös töréséről számolnak be az elbeszélők, amelynek következtében mintegy külső perspektívából, idegen, majdhogynem tárgyiasított és – hasonló módon, mint az órákban – fragmentált testként észlelték vagy figyelték meg önmagukat: „Minden személytelen / volt. A testek, akár a fahasábok, feküdtek / saját fájdalomtól kicsit távolabbra. Amikor e kettő / egymásba úszott, kiáltozni kezdtek. Egyszer / csak én is.” (*A Margitszigeten*)²⁴; „Láttam magam / kívülről, mint aki halott” (*Az oxigénhiány*)²⁵; „Élő koporsója voltam / egy halottnak. [...] / Kívülről szemléltem / a testem, elhagytam a szobát.” (*A lavór*).²⁶ *Az autólámpa* elbeszélője, aki csecsemőpózbá kuporodva hozza meg az abortusz melletti döntését, nem sokkal később azt mondja a férje hűtlenségéről hírt hozó levélről, hogy „szemem olvasni kezdte”²⁷ – további példákat is lehetne még idézni.

Ezek a legendák beszélőinek gátolt önidentifikációját kiemelő nyelvi gesztusok nem csupán azért beszédeselek, mert – a traumaelméleti gondolatkör egyik közhe-

lyének értelmében – az önálló én megőrzésére való képtelenség a traumatizáltság legfeltűnőbb tünetei közé tartozik.²⁸ Érintik ugyanis a testfogalom társadalomkritikai, illetve ideológiai-politikai kontextusait is. Egy a feminista irodalomelmélet kérdésfeltevésai és érvelésmódja által erősen meghatározott elemzés például a modern társadalmak testpolitikáit megszabó hatalmi viszonyok iránti minden érzékenységük ellenére is némi bírálatban részesítette Borbély legendáit (amelyek egyébként, amint az a kritikában is felismerést nyert, az eredeti szövegek férfiképet tulajdonképpen jóval sötétebbre festik)²⁹, méghozzá arra hivatkozva, hogy elmulasztanak mögé kérdezni a beismerő vallomás vagy a gyónás domináns beszédhelyzetének, és ezért a büntudat vagy a felelősség problémáját kizárólag az elbeszélő nőkre vonatkoztatják ahelyett, hogy azt valamiféle tágabb társadalmi kontextusban jelenítenék meg, amely például a női szabadság korlátozásának kérdéskörét is magában foglalná.³⁰ Mint azt azonban a fentebb idézett példák megmutathatták, a bűn vagy a büntudat tulajdonításának ilyen értelemben zárt kereteit ezekben a szövegekben már eleve az feloldja, hogy Borbély verziói az elbeszélő én nyelvi identifikációját a cselekvő (illetve elszenvető) énnel éppen hogy nem tekintik eleve adott lehetőségnek.³¹ Ez természetesen befolyásolja a tanúságtétel vagy tanúsítás konstellációját, illetve egész struktúráját is a legendákban. Míg a Borbély által átdolgozott eredeti szövegek nagyjából az orális kommunikáció keretei között keletkeztek (olyan szóbeli elbeszélésekről vagy beszélgetésekről van szó, amelyekről az antológiák számára írásos változat készült) és ezért elkerülhetetlenül implikálják egy hallgatót és így a trauma elbeszélését vagy még inkább a verbalizáció eseményét tanúsító instancia jelenlétét, valamint figyelmét, Borbély legendáiban, amelyek egyfelől ugyan, mint az fentebb már szóba került, tudatosan visszautalnak az elbeszélő szituációnak erre az orális szintjére, ezt a struktúrát másfelől szöveg és átirat relációjával, a másolás, ismétlés és idézés műveleteivel helyettesítik vagy legalábbis megkettőzik, mintha tehát a tanúságtétel itt az ismétlés és a(z inter)textuális referencia formáiban jönne létre. A traumaelbeszélések tanúí, amint arra Laub felhívja a figyelmet, a traumatikus élmény sajátos, utólagosság által meghatározott temporális struktúrája okán specifikus szituációban vannak, amennyiben adott esetben kijelentések vagy vallomások helyett az elbeszélő hallgatását, a verbalizációnak való ellenszegülést kell tanúsítaniuk:³² ezt a vonatkozást tekintve Borbély átirataiban, amelyek itt mondhatni maguk veszik át a tanúskodás funkcióját a szóbeli előadás hallgatótól, az lehet a nyelvi gátoltságnak, illetve a grammatikai fragmentáltságnak a funkciója, hogy a traumafeldolgozásnak vagy -ábrázolásnak erre a pre- vagy paraverbális és talán éppen ezért testi-materiális dimenziójára irányítsák a figyelmet.

Azáltal, hogy a traumatikus élmények ilyen tanúságtételeit mint írást teszi hozzáférhetővé, azaz olvashatóvá, továbbá, ami talán még fontosabb, a feldolgozás műveletének materialitását mintegy kívülre helyezi és ezáltal valamiféle distanciát is létrehoz, a textualizáció valóban rendelkezik a „re-externalization” bizonyos potenciáljával, ezen keresztül pedig elméletileg egyfajta pszichés gyógyulás folyamatát is implikálhatja, amely egyebek mellett a traumatizált én identitásának visszanyerését eredményezhetné, adott esetben ebben feltárva az elbeszéltekre irányuló,

immár részint esztétikainak nevezhető viszonyulás voltaképpen hozadékát (pontosan ez volt egyébként az egyik központi előfeltevése az *Asszonyok álmában síró babák* című antológiának, amelynek összeállítója az interjúkat követő és a saját történetről való eltávolodást elősegítő „gyógyító olvasás” teljesítményéről számol be, aminek, vagyis az ilyesfajta önolvasásnak köszönhetően az elbeszélők saját élete „a szépség birodalmába került”).³³ Borbély átiratai azonban láthatólag vonakodnak attól, hogy az eredeti szöveget az ilyesfajta esztétikai kompenzáció szolgálatába állítsák. Lemondanak például a halott vagy meg nem született gyerekek hangkölcsonzés és költői megszólítás által végrehajtott esztétikai életre keltéséről (vagy újraélesztéséről), illetve bizonyos értelemben a perszonalizációjukról is, vagyis azokról az eszközökről, amelyek nem minden ellentmondást nélkülöző teljesítménye, mint azt Barbara Johnson Gwendolyn Brooks egy versének példáján meggyőzően bemutatta,³⁴ többek között a beszélő és a megszólított instancia keveredését, a nyelvvel nem rendelkező másik mortifikációját és az emberi élet határaitól való, egyszerre önkényes és önkéntelen döntéshozatalt is magában foglalja. Ahol mégis élnek ilyenekkel, ott – mint például a Kertész Imre *Kaddisát* idéző *A szüzesség* című legendában – jól elkülöníthető irodalmi citátumok révén szigetelik el ezek közreműködését. A nyelvi vagy esztétikai kompenzáció helyett Borbély inkább – mint a budapesti zsidóüldözések egyik túlélőjének történetéről készített átdolgozásban (*A Nefelejcs*) – a saját halál elbeszélői tanúsításának félig-meddig fikatív lehetőségét teszi mérlegre³⁵ vagy éppen a posztumusz névadás gesztusaira irányítja a figyelmet az elbeszélésekben. *A szemeteskosár* című költemény beszélője, akinek egy halvaszületés emlékéből kell történetet formálnia, ezt a gesztust, mint azt a feltételes mód nyomatékosítja, a biológiai élet területére korlátozza és – a személyrag elhagyása, illetve az így létrejött személytelen forma révén – egyben el is távolítja magától („Ha élne, Nórának hív...”): az olyan testeket, amelyeket gyakorlatilag egy kórház szemétkosarába szűnnek, nem lehet névvel ellátni. *A probléma* című legendában előadott abortusz története ellenben – mintegy a vallomástétel útján véghezvitt gyászmunka formáját magára öltve – éppen a meg nem született elnevezésének jelen idejű műveletével nyeri el performatív zárlatát: „És akkor elmondtam, / hogy volt egy kislány, akit megöltem. Itt állna / a képen a három lánnyal. Róbertnek nevezem.”

Feltűnő továbbá, hogy mennyi figyelmet szentelnek a legendák a nyelvi elfojtás különböző operációinak, köztük olyan elliptikus alakzatoknak, amelyek az eredeti szövegekben kevésbé jutnak hangsúlyos szerephez, mint például az imént idézett *A szemeteskosár*-ban, ahol a terhesség megszakítását előíró orvosi döntésre elsőként a „Hat hónaposan tőlem el.” mondat reagál. *A lavór* című szövegben a „vesz”, „vetél” és „elveszít” igék torlódnak egymásra, amelyek etimológiai értelemben ugyan nem rokonok, bizonyos ragozási esetekben azonban szinte tökéletes homonímiákat állítanak elő, úgy is lehetne fogalmazni, majdhogynem elnyomják egymást, mindenekelőtt azon a helyen, ahol az én az anyja első abortuszáról beszél és az „azt a gyereket vették el tőle elsőre” agrammatikus tagmondattal él, amelybe egyrészt belehallható az „elvesztette” ige is és amely, másrészt, voltaképpen két, grammatikailag egyaránt helyes, szemantikailag azonban jócskán eltérő

megfogalmazás kombinációjából jön létre ('vették el tőle', illetve 'vettették el vele'; Orbán fordítása a második lehetőség mellett dönt: „Das war das Kind, / das man ihr als erster hat wegmachen lassen [...] – *Die Waschschüssel*).³⁶ Ez és számos hasonló szintaktikai eljárás azt teheti láthatóvá, hogy ebben az összefüggésben Borbély legendái arra vállalkoznak, hogy a különféle szövegváltozatok és talán a verbalizáció különféle megvalósulásainak ütköztetésével, továbbá az ezekből fakadó, gyakran döntő jelentőségű szemantikai konzekvenciákkal a traumatikus tapasztalatok materializációjának és nyelviesülésének törekénységére irányítsák a figyelmet.

Ebből a szempontból végül különleges jelentőséggel bírhat az irodalmi idézetek funkciójára irányuló kérdés. *A félreértés* című költemény, amely felfogható Tandori-szövegek, -önkommentárok, illetve -önidézetek reciklálásaként is,³⁷ azt tanúsíthatja, hogy Borbély ebben a verseskötetében az irodalmi pretextusokkal is hasonlóan jár el, mint a két női antológiából átvett szövegekkel. Természetesen fel lehet tenni azt az, irodalomelméleti szemszögből teljesen megnyugtató válaszhoz aligha elvezethető kérdést, hogy pl. *A Dunába* című legenda elbeszélője tisztában van-e azzal, hogy – aligha igazán meglepő ellentétben a pretextussal – időről időre József Attila klasszikus költeményéből, *A Dunánál*-ból kölcsönzi a szavait, ezeknek az idézeteknek a jelenléte azonban ettől függetlenül is szembesíti az olvasót ennek az irodalomtörténetileg igencsak jelentésszerű kétszólamúságnak a kihívásával, amely az irodalmon kívüli pretextus és Borbély átirata között létrejött intertextuális alapviszonyra épül rá. Mindenekelőtt kézenfekvő arra utalni, hogy azzal, hogy az anonim elbeszélést a 20. századi magyar költészettörténet kanonikus irodalmi kontextusába helyezi át, Borbély változata ebben az összefüggésben is az esztétikai traumakompenzáció azon lehetőségeinek és határainak felmérésére vállalkozik, amelyekről fentebb esett szó, többek között azt a kérdést megfogalmaztatva, hogy mennyiben képes hozzájárulni a magas irodalom művészete az alig perszonalizált, mi több, emlékezet nélküli életre való emlékezés artikulációjához. Borbély szövege másfelől a kontinuitás gondolatalakzatára tereli a figyelmet, amely a leggyakrabban talán filozofikus, részint korkritikai költeményként kezelt József Attila-vers recepciótörténetében mindenekelőtt történeti értelemben vált az értelmezési lehetőségek egyik központi aspektusává.³⁸ *A Dunába* környezetében viszont inkább a nemzedéki-leszármazási, sőt egyenesen biológiai jelentésréteg kerül előtérbe, amely egyébként valóban meghatározza *A Dunánál* egyik, bizonyos tekintetben a legfontosabbak közé tartozó szemantikai tartományát. Harmadrészt feltehető a kontinuitás egy további aspektusára, méghozzá az irodalomtörténeti folytonosságra vonatkozó kérdés is, amely tehát arra irányulna, miként pozicionálja magát Borbély szövege a modern költészettörténet hagyományát felidéző utalásain keresztül, illetve hogy létezhetnek-e ennek a tradíciónak olyan specifikus (köztük talán hiányzó vagy elfojtott) összefüggései, amelyek (esetleg csupán látens) jelenlétét *A Dunánál* jelentéskomplexumában éppen a Borbély legendájával való intertextuális érintkezés tenné láthatóvá.

Elttekintve azoktól a szövegszerű átvételektől, amelyek *A Dunába* prózai kontextusában talán kevésbé nevezhetők feltűnőnek vagy mondhatni pusztán az idézett, másik szöveg jelenlétét hivatottak szignalizálni (ilyen lehet például az „És el-

kezdett az eső cseperészni” sor vagy az „Én úgy vagyok” bevezető formulája),³⁹ azok *A Dunánál* szövegéből származó idézetek, amelyekben a kontextuscserre szemantikailag is nagy jelentőséggel bír, a legendában az anyaság ábrázolására, az elbeszélő anya diskurzusában felbukkanó, időbeliséggel kapcsolatos reflexiókra, illetve az anya és a gyerek közötti kapcsolat nyelvi artikulációjára összpontosulnak. József Attila költeményében a Duna nemcsak a feltartóztathatatlan történelmi idő színteréül vagy metaforájaként szolgál, a folyam ugyanis – a magyar költészettörténetben fontos előzményekhez visszanyúló megszemélyesítő hasonlatok révén – visszatérően anyaként jelenik meg: „A Duna csak folyt. És mint a termékeny, / másra gondoló anyának ölen / a kisgyermek, úgy játszadoztak szépen / és nevetgéltek a habok felém. / Az idő árján úgy remegtek ők, / mint sírköves, dülöngő temetők.” *A Dunánál* ezen, negyedik strófájára Borbély szövege ott tesz nyilvánvaló utalást, ahol az anya a látszólag problémátlanul lezajló terhességeit idézi fel („Terhességeimet gond nélkül kihordtam, mint a termékeny, másra gondoló anyák, és a babák egészségesnek tűntek. Virgonckodtak, rugdostak a hasba.”), ezeknek a gyerekeknek azonban nem sok idejük marad a játszadozásra és nevetgélésre, ugyanis vírusfertőzések következtében meg kell halniuk néhány nappal a szülés után, illetve előtt – egymás után öt újszülöttnek. A habokon dülöngve tovaúszó temetők kísérteties képe *A Dunánál* idézett strófájának végén, mely – a híres nyitányhoz is kapcsolódva („A rakodópart alsó kövén ültem, / néztem, hogy úszik el a dinnyehéj.”) – többek között arra emlékeztethet, hogy ez a(z idő)folyam, amely életet és pusztulást, jelent és múltat egyesít magában, elkerülhetetlenül a jelen múltba fordulását előlegezi meg, Borbély szövegében mintegy konkretizált formában köszön vissza, méghozzá két eltérő szinten. Az anya ugyanis halálraítélt gyerekeket hoz világra, akik számára később éppen a Duna fog valamiféle emlékezhelyet biztosítani, amely egy az anya által kiöltölt rituálé színhelyeként kompenzálja a sírok nemlétét, és ezzel a szó szoros értelmében valamiféle temető szerepét veszi át, amelyben dinnyehéj helyett rózsák úsznak el: „Sok év után elvégeztem egy rítust halott gyerekeim emlékére. Egy hídról öt szál rózsát dobtam a Dunába. Egyet mindegyik emlékére. Tudod, kórházban maradtak. Nincs sírjuk. Méltó búcsúztatásuk sem volt. Nincs az emlékezésnek helye. Enyém a múlt és övék a jelen.”

Az idézet utolsó mondatában foglalt paradoxon legalább három különböző összefüggésben is feloldható. Elsőként egyszerűen az emlékezet munkájának olykor tulajdonított meglevenítő teljesítményére lehetne hivatkozni, amely képes volna arra, hogy a múltat jelenvalóvá varázsolja (és ebben az értelemben rendelkezzen vele vagy fölötte), illetve a halottakat visszahozza a jelenbe. Másrészt ugyancsak bizonyos joggal lehetne az éppen ellentétes irányban is érvelni, arra hivatkozva, hogy a „Nincs az emlékezésnek helye” mondat (amely ebben a kontextusban a 'nincs hely az emlékezés számára', sőt akár egyenesen 'az emlékezés itt nem helyénvaló' jelentés szerint is érthető) pontosan azért tagadja vagy vitatja az emlékezés lehetőségét, mert ellenkező esetben el kellene ismernie valamiféle, az emlékezésben implikált mortifikáció tendenciáját, amely a múltat vagy a távollétet éppen azért választja le a jelenről, hogy lehessen rá emlékezni: ahol van emlékezés, ott olyasvalaminek vagy -valakinek is lennie kell, ami vagy aki nem részesül a jelenből. Harmadrészt természetesen abból is ki lehetne indulni, hogy ezúttal is

egy *A Dunánál* szövegéből átvett idézetről van szó, ahol a mondat egy múlttal és jelenel, eleven utódokkal és halott szülőkkel kapcsolatos hosszabb reflexió középpontjában áll, amelyben az utóbbiak mintegy a leszámazottak testi jelenlétében élnek túl önmagukat. Ez nyilvánul meg pl. abban, hogy kezükkel fogják azt a ceruzát, amely a verset írja („Tudunk egymásról, mint öröm és bánat. / Enyém a múlt és övék a jelen. / Verset írunk – ők fogják ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem.”), hogy a fiú minden mozdulatában egymásba fonódnak (e tekintetben egyébként a folyam hullámmozgását, illetve a különböző idősíkoknak a vers végén összegzett érintkezését tükrözve: „A Dunának, mely múlt, jelen s jövő, / egymást ölelik lágy hullámai.”), valamint természetesen abban is, hogy a testi összeolvadás során, amelyet a szöveg később egyfajta visszafordított szaporodásként részletesebben is ábrázol, meg is szólítják a fiút: „Mikor mozdulok, ők ölelik egymást, / Elszomorodom néha emiatt – / ez az elmulás. Ebből vagyok. »Meglásd, / ha majd nem leszünk!...« – megszólítanak. / Megszólítanak, mert ők én vagyok már; / gyenge létemre így vagyok erős, / ki emlékszem, hogy több vagyok a soknál, / mert az összejtig vagyok minden ős – / az Ős vagyok, mely sokasodni foszlik: / apám- s anyámmá válok boldogon, / s apám, anyám maga is ketté oszlik / s én lelkes Eggyé így szaporodom!” Ebben a gondolatmenetben múlt és jelen, úgy tűnik, végérvényesen azonosulnak egymással („ez az elmulás. Ebből vagyok.”), még fontosabb lehet azonban, hogy a megszólítás, a fiút és a szülőket összekötő nyelvi jelenlét a testi egybeolvadás feltétele szerint jöhet csak létre („Megszólítanak, mert ők én vagyok már”): a halottak azért beszélhetnek, mert mintegy feltámadnak vagy továbbélnak a fiú testében, vagyis, ha lehet így fogalmazni, egyszerre beszélnek általa, ővele, őbenne és őhöz. A nyelvi és testi jelenlét közötti ilyenfajta folytonosság vagy feltételes viszony Borbély kötetében, amely éppen a testi krízistapasztalatok nyelvvel szembeni rezisztenciáját igyekszik színre vinni, aligha tekinthető adottnak.

A Dunánál imént idézett részleteiből Borbély csak néhány, rövidebb passzust használ fel szétszórtan a legendájában. A „Tudunk egymásról, mint öröm és bánat” sor, amelyet leválaszt a József Attila-vers szintén idézett, ám a szöveg más pontján beillesztett következő soráról, a legenda zárlatában tűnik fel, ahol arra az egyetlen gyerekre vonatkozik, aki, habár súlyos károsodással, de életben maradt: „Nem beszél ő, de mégis. Tudunk egymásról, mint öröm és bánat”. Az „Elszorodom néha emiatt” kijelentés korábban bukkan fel, szintén ebben az összefüggésben, ahol a múlt helyett azonban immár inkább valamiféle bizonytalan vagy fenyegető jövőre irányul („Sose lesz szobatiszta, nem fog járni, beszélni se. Elszomorodom néha emiatt.”), ahogyan egyébként a halott szülőknek *A Dunánál* szövegében a szó szoros értelmében idézett szavai is, amelyeket a legenda itt az élő anya szájába ad: „Marci révén megismertem sérültek szülői aggodalmát, hogy mi lesz, ha majd nem leszünk?”⁴⁰

Miközben tehát *A Dunánál* szövegében a fiú nyelve testiséggel és hanggal ruházza fel a halott szülőket, Borbély legendája, éppen ellentétes irányban, arra kéri rá, miként képes az anya nyelvhez juttatni a gyerekek elvesztését és nyelvvesztését. Nem feledve, hogy az anya elvesztésének emlékezetes költemények sorában⁴¹ feldolgozott élménye azon alaptapasztalatok körébe tartozik, amelyek tartós nyomot hagytak József Attila költészetének érett szakaszán, kézenfekvőnek tűnik arra következtetni, hogy Borbélynak az a kísérlete, hogy a fordított traumát, a

traumatizált anyai hangot éppen a József Attila-líra nyelvébe ültesse át, egyben valamiféle költészettörténeti kihívás jelenlétéről is tanúskodik. Noha ez a megfordított perspektíva sem hiányzik teljesen József Attila költészetének horizontjáról (többek között a *Nagyon fáj* vagy a *Magány* átkozódó gesztusaira lehetne gondolni),⁴² Borbély átdolgozása, úgy tűnik, mégis a traumatikus nyelv egy meghatározó (női vagy itt legalábbis nőiként inszenírozott) aspektusának hiányára vagy elfojtására hívja fel a figyelmet a modern magyar líra centrumában, és ezzel a költői nyelv egy olyan, abortált dimenziójának latenciájára mutat rá, amely nem beszél, de mégis.

JEGYZETEK

1. Egy kisebb válogatás, amely Orbán István német fordításait is tartalmazza, *Transzbumán* címen már 2009-ben megjelent az alábbi kétnyelvű kiadvány részeként: Borbély Szilárd – Michael Donhauser, *Gedichte zweisprachig*, Budapest – Bécs, 2009, 13–81.

2. Ennek alapos elemzését lásd Halász Hajnalka, *Die Wiederholung kehrt zurück = Konturen der Subjektivität*, szerk. Lengyel Valéria, Hildesheim/Zürich/New York 2013, 105–116.

3. Lásd Fazakas Gergely Tamás, *Elbeszélhetetlenségében elbeszélhető beszélgetés*, Debreceni Disputa 2004/11–12; Száz Pál, *Örökké Valóság = Trópusok, facebook, költészet*, szerk. Csehly Zoltán – Polgár Anikó, Dunaszerdahely, 2014.

4. Ez a különbségtétel legalábbis fontos szerepet játszott a kötet kritikai recepciójában, vö. mindenképp Herczeg Ákos, *A test grammatikája*, Alföld, 2011/11, 104.

5. Paul de Man, *Hypogramma és inskripció* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. Nemes Péter, Budapest, 2002, 426.

6. Az alakzat retorikai funkcióiról lásd Jonathan Culler, *Aposztrophé*, ford. Széles Csongor, Helikon, 2000/3, 370–389.

7. Singer Magdolna (szerk.), *Asszonyok álmában síró babák*, Budapest, 2006; Pécsi Katalin (szerk.), *Sós kávé*, Budapest, 2007.

8. Demeter Zsuzsa, *A költészet: alapkutatás. Beszélgetés Borbély Szilárd költővel, irodalomtörténelemmel*, Helikon, 2011/24, 5.

9. A fogalomhoz lásd Theodor Verwey – Gunther Witting, *Die Kontrafaktur*, Konstanz, 1987.

10. Roman Jakobson, *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb* = Uő., *Selected Writings II*, Hága, 1971.

11. Hasonló észrevételként lásd Vári György, „*Idő kerül a Szóba*”, Magyar Narancs, 2010/30, 12. L. ehhez Nagy Csilla, *A tekintet kudarca*, Irodalmi Szemle, 2015/2, 60.

13. Sommer Magda, *Állomások (részletek)* = *Sós kávé*, 38.

14. Lásd ehhez Szűcs Teri, *Antianyag gyilkosoknak*, Kalligram, 2010/10, 94.; Nagy, *A tekintet kudarca*, 55–56.

15. Vö. pl. Bessel A. van der Kolk – Onno van der Hart, *The Intrusive Past = Trauma*, szerk. Cathy Caruth, Baltimore, 1993, 172.

16. Lásd pl. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, Baltimore – London, 1996, 88–90. (az idézet: 88.) és Kevin Newmark, *Traumatic Poetry = Trauma*, 254.

17. Vö. Susan J. Brison, *Trauma Narratives and the Remaking of the Self = Acts of Memory*, szerk. Mieke Bal – Jonathan V. Crewe – Leo Spitzer, Hannover, 1999, 42.

18. Vö. Krupp József, *Testben élni*, Jelenkor, 2011/3, 338.; Barna Péter, *Női narráció, szolecizmus, prózaversnyelv, transzbumán*, Zempléni Múzsza, 2012/1, 20.

19. Lásd ehhez Caruth Freud-kommentárját a „másik” hangjáról: Caruth, 8.

20. Szűcs, *i. m.*; Barna, 18.

21. Vö. *Mondd, mi történik velünk?* = *Asszonyok álmában síró babák*, 19. Az idézett mondat Borbély betoldása.

22. A fogalomhoz lásd Shoshana Felman – Dori Laub, *Testimony*, New York – London, 1992, 69.

23. „*Elmegyek, ha itt senki nem vár engem*” = *Asszonyok álmában síró babák*, 26.

24. Vö. *Kerti traktor = Asszonyok álmában síró babák*, 172.
25. *A gyűlölet fogságából szabadulva = Asszonyok álmában síró babák*, 34.
26. Vö. *Asszonyok álmában síró babák*, 50.
27. Ez a megfogalmazás Borbélytól származik, az eredeti szövegben ez áll: „olvasni kezdtem” (*Harmincévi boldogtalanság = Asszonyok álmában síró babák*, 117.).
28. Lásd ehhez pl. Judith Herman, *Trauma és gyógyulás*, Budapest, 2011, 72.
29. Krupp = *Trauma és gyógyulás*.
30. Lásd Zsadányi Edit, „*Hogyba eljár a szám*”, *Parnasszus*, 2009/4, 23.; ill. Uő., *Együtt érző narratívákkal együtt érezve?*, *TNTeF*, 2013/2, 41–42.
31. Lásd ehhez még Lapis József, *Líra 2.0*, Budapest, 2014, 211–212.
32. Felman – Laub, 58. Vö. még Caruth, 4–5.
33. Singer, *Bevezető = Asszonyok álmában síró babák*, 8.
34. Barbara Johnson, *Aposztrofálás, animáció és abortusz = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal – Vilcsék Béla – Szamosi Gertrúd – Sári László, Budapest, 2002, 573–575.
35. Lásd ehhez Krupp, 339.
36. Az eredeti szövegben „Először vetette el a babáját” áll, vagyis egy olyan megfogalmazás, amely grammatikailag a saját elhatározást hangsúlyozza (*Asszonyok álmában síró babák*, 56.).
37. Vö. mindenképp Tandori Dezső, *Utószó = Uő., A Honlap Utáni*, Szeged, 2005.
38. A József Attila-centenárium alkalmából kiadott, az életműből készített különböző válogatáskötetéről írott recenziójában Borbély arra hivatkozva veszi védelmében Marno János döntését, aki az általa összeállított antológiából kihagyta *A Dunánál*, hogy ez a „pódiumdarab” azon költemények körébe tartozik, amelyek „a maníros színészi szavaltatok és a verseket körülvevő rajongás miatt [...] túlnőtt[ek] József Attila költészetén; kanonizálásuk által idegen jelentések tolokodtak be József Attila költészetébe, amelyek ellen védekezni csak egy hosszabb csenddel lehet.” Borbély Szilárd, *Például három József Attila-válogatott*, Jelenkor, 2005/12, 1198.
39. *A Dunánál*: „Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen.”; *A Dunába*: „Én úgy vagyok, hogy súlyos betegségekkel küzdök.” A létigére („vagyok”) helyezve a hangsúlyt – amihez az idézetben előállított kontextusváltás és ezzel a formula frázisszerű jelentésének gyengülése vagy dezautomatizálása szolgáltathat motivációt – az válhat itt nyilvánvalóvá, hogy a „vagyok” Borbélynál egy biológiai jelentéstartományt aktivál, és ezen keresztül azzal a feladattal szembesíthet, hogy miként lehet ebben az összefüggésben értelemhez juttatni az eredeti mondatot.
40. Ez a formula, amely persze túlságosan is köznapi vagy klisészerű ahhoz, hogy a véletlen egybeesést kizárva a József Attila-versre irányuló tudatos allúzióknak lehessen tekinteni, Borbély többi idézetével ellentétben az eredeti szövegben is megtalálható, vö. *Fiammal közös életművünk = Asszonyok álmában síró babák*, 127, 130.
41. Csak néhány, egymástól sok tekintetben eltérő példát idézve többek közt olyan, híres költeményekre lehetne itt hivatkozni, mint az *Eszmélet* („Az meglett ember, akinek / szívében nincs se anyja, apja”), a *Mama*, a *Kései sirató* vagy, a kései versek köréből, a *Majd...* („Majd eljön értem a halott, / ki szült, ki dajkált énekelve. / [...] / Széthull a testem, mint a kelme, / mit összerágtak a molyok. / S majd összeszedi a halott, / ki élt, ki dajkált énekelve.”).
42. „Nők, terhetek / viselőik, elvetéljete / és sirjátok neki: Nagyon fáj.” (*Nagyon fáj*); „S ha cirógatnál nagyon, / mert öled helyén a tiszta úrt tartod: / dolgos ujjaid kösse le a gyom. [...] Ha szülsz, a fiadnak / öröme az lesz, hogy körbe forog, / te meg rápislogsz, míg körülhasalnak / telibendőjü aligátorok.” (*Magány*)

SEBESTYÉN ATTILA

A Ghostbusters-modell

„FOR-FUN” ÉS FOR-PROFIT ELVEK A SZELLEMIRTÓK-UNIVERZUMBAN

1.

A *Szellemirtók* – mely 2014-ben ünnepelte harminc éves jubileumát – nem csupán egy, a maga idejében újító és nagy sikerű, *korszakos* filmkomédia. De olyan önálló és erős márka (kultúripari *property*, szellemi tulajdon) vált belőle, mely hosszú és többretű hatástörténetet teremtett: a lezárulás, folytatás és újakezdés különleges kombinációjával. Mindezt úgy, hogy mindvégig egyszerre érvényesültek benne a for-profit és *for-fun* szempontok. Már a kánonalapító legelső film születését is e kettősség jellemezte. Nem véletlen, hogy az alkotásról szóló *making-of* könyv egyik fejezetcíme is erre reflektál: „Busting Ghosts for Fun and Profit”.¹

Médiapiaci termékként a legkülönbébb platformokon jelent meg, és kisebb-nagyobb megszakításokkal valamilyen formátumban (mozifilmek, *regényesített* adaptációk, rajzfilmek, képregények, videojátékok) mindig jelen volt az elmúlt három évtized mindegyikében. A franchise-rendszer legkényesebb pontja (azaz az első két filmet követő harmadik rész ígérete) olyan nagy érdeklődést váltott ki, s nemcsak a rajongótáboron belül, hanem a moziipar egészében is, hogy talán az elmúlt huszonöt év leginkább várt hollywoodi folytatásává vált, és szinte páratlan módon legalább egy-másfél évtizeden keresztül – kisebb-nagyobb megszakításokkal – volt az egyik legfőbb pletykatéma az *álmogyárban*.² Miután a folytatás lehetősége legelőször az ezredforduló körül felvetődött, a *Szellemirtók 3.* megvalósítása több mint tíz éven keresztül tartotta izgalomban – természetesen a rajongók mellett – az alkotókat, producereket és a szaksajtót. Mígnem 2014-ben – tehát épp a harmincadik évforduló idején, illetve az egyik alkotó (Harold Ramis) halála után nem sokkal – hivatalossá vált: újabb *Ghostbusters*-nagyjátékfilm készül, de nem a korábbiak közvetlen folytatásaként, hanem sajátos formában, egyfajta újraindításként (*reboot*). (Jóllehet, mindez igencsak megosztja a közvéleményt és a rajongók egy részét is.³) A szórakoztatóipari termelők tehát 1984 óta a mai napig látnak fantáziát e franchise-ban és márkában, mely újra és újra befektetési lehetőséget (üzleti és szimbolikus távlatokat) kínál nekik, s így a *property* hosszan megőrizte presztízsét (kulturális és anyagi értékét). A több évtizedes folyamatosság persze nem ritka (gondoljunk csak például a *Bond*-, *Superman*-, *Terminátor*- vagy *Batman*-filmekre), de az már annál inkább, hogy e hosszú időtartam alatt jelen volt az eredeti alkotók valamelyike: például a sokáig tervezett harmadik rész fejlesztésében kezdetben részt vettek Dan Aykroyd és Harold Ramis forgatókönyvírók, és mindvégig közreműködött Ivan Reitman producer-rendező. E tekintetben a *Szellemirtók* esete talán leginkább – a szintén különleges fejlődéstörténetű, és várhatóan mostanában másodjára újrainduló – *Rózsaszín Párduc*-filmszériához hasonlítható (melyben húszt, illetve harminc éven keresztül vett részt a színész Peter Sellers és forgatókönyvíró-rendező Blake Edwards). Ám ettől is eltér abban, hogy az eredeti alkotók

és szereplők a *transzmediális* tartalomfejlesztésben is részt vettek: azaz huszonöt évvel az első és húsz évvel a második (s addig utolsó) film után az eredeti színészstáb főbb tagjaival és a forgatókönyvírókkal készült el 2009-ben a *Ghostbusters*-videojáték.

A márka nem csupán a gyártási, de – értelemszerűen az előbbi előfeltételeként – a befogadói oldalon is megtartotta pozícióit. Kultuszként a mai napig széles követőtáborot tart aktívan, melynek egy része különféle internetes felületeken dokumentálódik (l. például a Ghostbusters Fans, Ghostbusters III Blog, Ghostbusters HQ, Spook Central: The Ghostbusters Companion portálokat). Persze ez még nem különleges megtestesülése a *fan* kultúrának, hisz hasonló sok más médiatartalom körül megjelenik. De az már inkább, hogy a *Szellemirtók* esetében a rajongás *intézményesülésének* egy sajátos – még ha talán nem is kivételes – formája is megfigyelhető. Ennek révén a követők nem csupán vagy nem elsődlegesen kedvenc hőseikkel azonosulnak (mint például a „cosplay” rendezvényeken a fiktív szereplők kosztümjeibe belebújó médiafogyasztók), hanem az eredeti mintát imitálva (sőt: adaptálva!) létrehozzák saját lokális, rajongói *leányvállalataikat* (l. az ezeket globálisan összegyűjtő Proton Charging: Planet Ghostbusters honlapot). A ghostbuster-csoportok – azon túl, hogy a klasszikus *fan* klub szervezeti funkcióját töltik be – azt teszik lehetővé, hogy a követők tovább bővíthessék a médiatartalmak univerzumát (kiterjesszék ezek keretét), s kialakíthassák benne saját pozícióikat (s ne csupán a hősök előre kijelölt szerepkörébe lépjenek be). Talán már e leányvállalat-hálózat példája érzékelteti, hogy milyen kisugárzó erővel (azaz kreativitásra, továbbalkotásra és aktivitásra inspiráló hatással) bír a *kánonalapító* legelső film által létrehozott fikciós világ, illetve az ebből kibontakozó franchise-rendszer. De ugyanígy bizonyíthatja ezt az is, hogy a *Szellemirtók* körül kibontakozott *fan fiction* tartalmak közt van néhány olyan alkotás, mely szép példái az egyszerre lojális és innovatív újraírásnak.

E gazdag utóéletben esetenként feszültségbe kerültek egyfelől a professzionális és for-profit, másfelől az amatőr és *for-fun* alkotók szempontjai. A hivatalos tartalomfejlesztés, azaz a médiaipari gyártók által gondozott folytatások iránya (vagy épp ezek elmaradása) csalódást, elégedetlenséget generált a fogyasztókban. Másfelől a közönségigények vagy a hiányérzetet ellensúlyozó rajongói tartalmak nem tudtak visszacsatornázódni a professzionális termelésbe (vagy csak alig: erre azért van ikonikus példa). Azonban talán egyik oldal érdeklődése, tartalomgyártási virágzása sem független attól, ahogy az eredeti film az elmesélt történet szintjén tematizálta, a létrehozás folyamatában pedig megvalósította a kreatív üzletszervezés és kulturális mítoszteremtés összefonódását. A kánonalapító sztori ugyanis egy olyan vállalkozásalapítási és márkaképződési folyamatot mesél el, melyben egy innovatív és sokszínű (de kezdetben még amatőr, csetlő-botló) csapat, a megfelelő piaci rést megtalálva, közérdeket is szolgáló for-profit vállalkozást tud létrehozni; marginális és vert helyzetből népszerűséget és sikert elérve; jelentős életforma- és karrierváltással (hisz akadémiai közegből eltávolított tudósok válnak itt innovatív vállalkozóvá). Maga a film keletkezéstörténete pedig szinte legendássá vált amiatt, ahogy szinte példázatszerűen szemléltette a sikeres üzleti-munkahelyi csapatmunka, a pro-aktív és kreatív együttműködés, a kölcsönös kiegészítés, az egymásra utaltság, illetve az eltérő személyiségek összehangolódásának pozitívumait és nehézségeit. (Egy érdekes adalék ahhoz, hogy a film milyen kisugárzó erővel közve-

títette a kooperáció szellemiségét: mint egy interjúból kiderült, az alkotók annak idején olyan leveleket is kaptak például iskolai pedagógusoktól, melyek azon örvendeztek, hogy a gyerekek az órák közti szünetekben *szellemirtósdit* játszottak; s ez a pedagógusok szerint azért volt pozitív hatású, mert a résztvevőket nem választotta szét jó- és rosszfiú szerepekre, hanem együttműködésre, összefogásra és közös csapatjátékokra bírta őket.⁴) Mindezeknek talán jelentős szerepe lehet abban, hogy a *Szellemirtók* márka és franchise három évtizeden keresztül inspirálja folytatásra, újraírásra és adaptálásra az iparági szereplőket és rajongókat. Úgy is fogalmazhatunk: sokakat mind a mai napig csábít arra, hogy belekezdjenek saját – igaz, csak fikcionalizált vagy szimulált – ghostbuster-vállalkozásaikba. De még ennél is jobban kitágíthatjuk a hatókört. Hisz a *Szellemirtók* a későkapitalizmus korszellemét oly autentikusan megragadva mesél el egy cégsikertörténetet, és egyúttal oly szórakoztató módon (az üzleti sztorit a korban meghatározó *underdog* és *slobs vs. snobs*, azaz „prolik kontra sznobok” humoros-szatirikus narratívákba ágyazva), hogy bizonyos vélemények szerint a vállalkozás művészetének tényleges tanmeséjeként is értelmezhető.⁴ Azt is lehet mondani, egy távoli párhuzammal élve, hogy amiként mondjuk a *beist*-filmeket⁶ a moziipari működésmód kicsinyítő tükröként szokás értelmezni („mivel a közös nagy akció levezénylése céljából alkalmilag összehívott csapat akciózását mutatják be”),⁷ úgy mára a *szellemirtó márka* (illetve a róla szóló film elkészítésének története) az önálló vállalkozásindítás allegóriájává vált, de most már nem csupán a rajongók és médiaipari alkotók, hanem a gazdasági élet egésze számára. Azaz az üzleti világ (egyik) ikonikus alapsztorijaként azt szemlélteti, ahogy váratlan kihívások/fenyegetések közepette *valószínűtlen* hősök a megfelelő csapatkombinációnak és a marginális helyről érkező *(lököttségeknél tünő)* fejlesztéseknek köszönhetően érnek el sikereket és széles popularitást, mindez pedig komoly *szubverzív* hatással bír (ugyanis az üzleti-társadalmi *establishment*, az értelmiség és a munkás-szolgáltató réteg közti határokat forgatja fel). Így lett a *Szellemirtók* ama későkapitalista kulturális-gazdasági összefüggésrendszer egyik kiténtett pontja, melyben a kreatív, kulturális és szórakoztató iparágak (művészeti, innovatív, tudományos tevékenységek) mintaadóvá, inspirációs forrássá váltak a gazdasági-üzleti élet szélesebb területe számára.⁸ Mindez annak volt köszönhető, hogy a 20. század végére (épp az 1980–1990-es évektől kezdődően) a munka és a vállalkozás világa (illetve az üzleti élet egésze) egyre inkább a populáris kultúra és a szórakoztatóipar működési logikájához vált hasonlóvá.

Ha elfogadjuk a fentebbi összefüggéseket, akkor arról sem feledkezhetünk meg, hogy a *Szellemirtók* – mint szó volt róla, egyfajta példatörténetként, avagy reflexiós felületként – mire figyelmeztetheti az üzleti életet. Ugyanis az eredetalapító első két film történetészövése és a franchise egészének fejlődése is egy olyan izgalmas kettősséget foglal magában, amely a cégek és vállalkozások életében sem ismeretlen. Nevezetesen az a kihívás, hogy miként lehet – akár egy-egy médiatartalom, projekt vagy szervezet esetében – összehangolni egyfelől az eredeti missziókat, célokat, identitásértékeket megőrzését, másfelől a fejlődés, továbblépés, újítás kényszerét. E dilemma, dinamika rajzát vázolom fel a következőkben a *Ghostbusters*-franchise példáján. Teszem mindezt a *kulturális gazdaságtan* szemléletmódját⁹ érvényesítve, mely az üzleti-gazdasági területek és a kulturális-szimbolikus as-

pektusok viszonyában az egymás közti feszültségek/ellentétek helyett a két szféra kölcsönös egymásra hatását állítja előtérbe.

2.

A *Szellemirtók* tehát sajátos példája a kulturális és üzleti referenciák keveredésének. Mindez összefüggésben állhat azzal, hogy épp a születése idejére, azaz a '80-as évekre tehető – legalábbis a *Post-postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* című könyv szerint – egy olyan fordulat, mely után a '60-as évekből örökölt ellenkulturális szemléletmód (a társadalmi-intézményes elnyomással szembeni lázadásnarratívák) nagy része érvényét veszítette. Ezzel együtt a kor-szellem azt tudatosította, hogy a liberalizáció (azaz: az életmódbeli és kulturális változások) folyamatai nem választhatók le az ezek mögött *baljós* („sinister”) háttérként kirajzolódó neoliberais kapitalizmusról, melynek szélsőségesen *piachívó* felfogása a '80-as években bontakozott ki, erősödött meg.¹⁰ Mindez azért fontos háttérösszefüggés, mert a *Szellemirtók*ban épp az előbb említett változás, átmenet érhető tetten. Egészen pontosan az 1984-es kánonalapító film ötletes, inspiratív módon ötvözte az autoritásokkal való szembenállás és az üzletiesedés-intézményesülés szemléletmódjait. (S talán ez is meghatározó lehetett abban, hogy végül oly nagy sikert és hatóerőt ért el az alkotás, illetve a belőle kibontakozott franchise-rendszer.)

A *Ghostbusters* ugyanis egyike volt a korszak népszerűvé és emlékezetessé vált, nagy költségvetésű *high-concept* családi fantasztikus filmjeinek (többek közt a *Vissza a jövőbe*, *Roger nyúl a pácban*, *Kincsvadászok* vagy a *Drágám, a kölykök összemertek* című alkotásokkal együtt). S ezek közt is kiemelt iskolapéldája volt a profitábilis filmipari termelés eszköztárának: az érdeklődésgenerálástól („teasing”), a kreatív és rendszerszintű arculat- és merchandise-teremtésen át, a slágerképző soundtrackig.¹¹ De miként a meghatározó – szinte külön intézménnyé vált – amerikai filmkritikus, Roger Ebert korabeli recenziója is figyelmeztetett: a *Ghostbusters* sikerének fontos, de nem elégséges összetevője volt az, hogy a – jelen esetben speciális effektekkel is terhelt – blockbuster formát ötvözni tudta a bolondos komédiával (mint ahogy ezt kevésbé tudta még megvalósítani például Spielberg évekkel korábbi, *Meztelenek és bolondok* című világháborús vígjátéka). Ugyanis a *Szellemirtók* – a kultikussá vált *Saturday Night Live* és a *Second City Television* szkeccskomédia-műsorokból kinevelődött – alkotó- és főszereplőstábnak (Dan Aykroyd, Harold Ramis, Bill Murray) köszönhetően egyúttal egy eszes-ironikus *dialóghumor*ként is működött, teletűzdelve understatementekkel, belső poénokkal, cinizmussal.¹² Azaz a piacelvű és nagyközönséget vonzó blockbuster-elemek (grandiózus látványosság, effektek, saját horror- és fantáziavilág), valamint a *slapstick* és fizikai humor mellett tetten érhető benne egy harmadik szint is: a kortárs társadalmi-kulturális környezetet kritizáló szatíráé.

Közel sem véletlenszerű ez, ha tekintetbe vesszük azt, hogy a stáb bizonyos tagjai miként módosították a film keletkezéstörténetét, illetve milyen alkotói előélettel bírtak. Hisz mint az a *Szellemirtók* születéséről szóló *making-of* könyvből kiderül: a film eredeti koncepciója jelentős mértékben irányt váltott a producer-rendező Ivan Reitman, a társszerző Harold Ramis és a *show-mester* Bill Murray

bevonódása után. Ugyanis az *ötlettulajdonos* Dan Aykroyd eredeti forgatókönyv-változata inkább még egy futurisztikus sci-fi akciófilmet vetített előre, melyet a jóbarát és főszereplőnek szánt John Belushi fizikai humora alapozott volna meg, s emellett a szerző saját parapszichológiai elköteleződése és családi mitológiája vezérelt (felmenői közt több spiritualista is volt).¹³ Később azonban Aykroyd Belushi korai halála miatt kénytelen volt főszereplőt váltani (Bill Murray-re). Majd miután Reitman lett a projekt producere, az ő realiztikusabb humorfelfogása alapján a jövőbe tervezett és párhuzamos világokban játszódó (tehát költségemésztően és kivitelezhetetlenül nagyszabású) koncepció átalakult a jelenkori nagyvárosi (ezen belül egyetemi) környezetbe helyezett történeté.¹⁴ Reitman szerepe még azért is meghatározó, mert ő kezdeményezte a több általa produkált és rendezett film írójaként megismert Harold Ramis bevonását társszerzőként (aki ráadásul már számos alkalommal együtt dolgozott Bill Murray-vel). Mivel saját bevallása szerint Ramis mindig a körülményfeltételekkel szemben aktív/konfrontálódó (és nem csupán ezeknek kiszolgáltatott) szereplők narratíváit kedvelte, közreműködése egy olyan végső csavart adott a koncepciónak, melynek következtében a főszereplők a szellemirtó nagyvállalat egyszerű alkalmazottaiból önálló és a környezetükkel szembeszálló vállalkozókká alakultak.¹⁵ Így lett tehát a szellemvadászat horror- és sci-fi-komédiájából az egyetemről kiebrudalt sarlatánok, *outsiderek* üzleti fejlődéstörténete, végül pedig a várost és világot megmentő népi/népszerű hősök mítosza. Hisz e sajátos ívű narratívában a magukat hirtelen a piacon találó kutatók miközben saját álmaikat próbálják megvalósítani, saját vállalkozásban ugyan, de tulajdonképp a munkás életmód küzdelmeit kénytelenek megtapasztalni (overallokba öltözve, és nem csupán szellemi, de saját fizikai munkaerejüket is mozgósítva). Ezzel válnak populista hősökké, amit még inkább megerősít az, ahogy folyamatosan szembeszegülnek a kulturális és politikai elitekkel. A *Szellemirtók* filozófiájában ugyanis – miként egy sajátos műfajú munka, egy *fan monográfia* megállapítja – egy olyan autoritás- és intézményellenesség jelenik meg, mely a közemberek, kiközösítettek, társadalmilag alsóbbrendűek (*little guys, misfits, underdogs*) hatalmasságokkal szemben érvényesített revanstörténetére épül.¹⁶ Ennek következtében a film annak a szintén a '80-as években meghatározóvá vált Harold Ramis-féle populista kánonnak is fontos pontjává lett, amely – a forgatókönyvíróként és rendezőként is jegyzett – életmű első felében mindig valamilyen kontrolláló-sztenderdizáló intézmény felforgatására vállalkozott. A *Party zóna* és a *Vissza a suliba* című filmekben az egyetemet és egyetemi klubházat, a *Golfőrültekben* a golfklubot, a *Dilibogyókban* a nyári táborot, a *Bombázók a seregnek* című alkotásban a fegyveres erőket, a *Nicsak, ki nyaralban* pedig a szállodát. E filmek közül több esetében Ramis mellett jelen volt alkotótársként Bill Murray és Ivan Reitman is. Az ő hármasuknak köszönhetően a *Szellemirtók* világába is átszivárgott az a – fentebb már körülírt – '80-as évekbeli *slobs vs. snobs* („prolik kontra sznobok”) narratíva, mely végső soron generációk és/vagy társadalmi osztályok közötti szimbolikus-komikus háború formájába átalakítva próbálta piaciilag is sikeres szórakoztatási produktumként továbbéltetni a '60-as évekbeli ellenkultúra elbukottnak hitt nonkonformitását.¹⁷ Ezek az *underdog*-vígjátékok miközben az intézményi élet pedantériáját, túlszabályozottságát és elnyomó hatását támadták, az ettől szenvedő egyént nem Woody Allen-i

nebbish-ként,¹⁸ vagy – miként az ezredforduló utáni, főként a Judd Apatow-istállóból kikerült komédiák teszik – eszes, de motiválatlan naplopóként jelenítették meg. Hisz – ahogy maga Ramis megfogalmazta – az ő *outsiderek* nem lúzerek, hanem cselekvő, autonóm, optimista ellenkulturális hősök voltak.¹⁹ Mindez azért válik jelentőségteljesé, mert noha e kívülállót ellenálló-szembeszegülő habitus jellemzi, nem pusztán a tagadás mozgatja, hanem valamiféle új, alternatív körülmény- és viszonyrendszer megteremtése. S ez érvényesül a *Ghostbusters* vállalkozó kutatóiban is.

Hiába hatja át azonban a lázadás, kivonulás, intézményellenesség valamiféle romantikája a szellemirtók történetét, végső soron önmaguk is autoritatív figurákká és intézményesített szervezetté válnak. Privát for-profit célokkal ugyan, de a klasszikus közszolgáltatások sorába lépnek funkcionálisan (hisz tulajdonképp egyfajta rendvédelmi szervezet szerepét töltik be) és ikonikusan is (mivel egy volt tűzoltó-laktanyában rendezkednek be és egy régi mentőautó lett szolgálati járművük).²⁰ Így formálódik át a *Szellemirtók* romantikus világmegváltoztatási története egy realiztikusabb, üzleti/vállalatalapítási példázattá. Mint Ivan Reitman megfogalmazta, egy „going-into-business” mozifilmmé vált,²¹ mely autentikusan reagált a reagani-neoliberális korszellem privatizációs-vállalkozási lázára. Ezt szemlélteti már a filmkészítés szintjén is az, ahogy az alkotók idejekorán felismerték az általuk megteremtett médiatartalom további merchandising-kiterjesztésében rejlő komoly, rendszerszintű üzleti lehetőségeket. Az eredeti ötletgazda Dan Aykroyd miközben néhány évvel korábban a szintén általa megteremtett nagy hatású és sikeres „Blues Brothers” figurák és márka esetében még hallani sem akart arról, hogy uzsonnás dobozokon tűnjenek fel, a *Szellemirtók* idején már kifejezetten kereste és tervezte ennek lehetőségét.²² Talán ebből a szempontból nem is véletlenül kap az első film oly jellegzetes és markáns arculatot (logó, egyenruhák, tűzoltólaktanyában kialakított székhely, mentőktől örökölt *esetkocsi*), mely a merchandisingot és a későbbi franchise-alapítást készítette elő. Az üzleti-piacelvű szemlélet átható – és másokat is inspiráló – jelenlétét a tematikus szinten bizonyítja az, hogy a filmmel kapcsolatban születése óta elevenen él és elfogadott az üzleti tanmese képzete is. A mai napig folyamatosan – sőt: talán az utóbbi néhány évben, azaz a filmes folytatásra/újratöltésre várakozva még inkább – vállalkozói mintaként, példaképként állítódik be a fiktív szellemirtó cég. Akár oly leegyszerűsítések révén, mint amely egy az egyben a piacelvű és államellenes neoliberalizmus filozófiájával azonosítja, és ezért a republikánus gazdaságpolitika valaha volt legnagyobb sikerű filmes ábrázolásaként dicséri.²³ Vagy olyan értelmezésben is, mely szerint – szemben a közkeletű elképzelésekkel – a ’70–80-as évek ún. „baby boom humorja” (s ennek részeként a *Szellemirtók* is) nem egyfajta liberális-ellenkulturális örökséget vitt tovább, hanem e helyett dühödt konvencióellenességével tulajdonképp önmaga volt az *anything goes* neoliberalizmus szellemi felszabadítója.²⁴ Megint mások úgy vélekednek, hogy az átlagemberek gyors felemelkedési vágyának korabeli populizmusát vetítette ki.²⁵ Újabb megközelítésben a fiktív szellemirtó cég klasszikusabb „rags-to-riches” (azaz a „semmitől meggazdagodás”) narratívája az ezredforduló után inkább már az innovatív start-up vállalkozások modelljét ölti magára. Hisz a filmbeli cég alapítói új technológiát és szolgáltatást fejlesztenek, ezzel együtt a piaci lehetőségek reményében otthagyják akadémiai pozícióikat, eleinte azonban

a kereslet és bevételi-megtérülési lehetőségek hiányával kell megküzdeniük, majd végül, megtalálva saját piaci szegmensüket, áttörő sikert aratnak. Mindezzel pedig még a 21. században is inspiráló példák maradhatnak.²⁶ Végül arra a felvetésre is érdemes kitérni, mely a technológiai innováció mellett kiemelkedő szerepet tulajdonít annak, ahogy a *Ghostbusters* a különböző személyiségeket és készségeket termékeny módon kombináló csapatépítés és a menedzsment alapvető fontosságát szemlélteti a vállalkozásalapításban.²⁷ Ez érhető tetten a történetvezetésben is, hisz a szellemirtó cég vonzerejének titkát már maguk az alkotók, de az utókor is a fiktív csapat dinamikájában, a karakterek kombinatorikájában látták: Venkman volt a cég gunyoros, de mégis megnyerő *szája* és arca; Spengler a technológiai fejlesztésekért felelős *agya*, Stantz pedig a mindig lelkes, motiváló és távlatokat adó *szíve*.²⁸ Nagyon tanulságos mindezzel kapcsolatban az a terminológia, mellyel az egyik társalkotó, Harold Ramis egy helyen leírta ezt a konstellációt. A film születéséről szóló *making-of* könyvben nyilatkozik úgy, hogy miután véleménye szerint Dan Aykroyd eredeti forgatókönyvében eléggé *laposak*, kidolgozatlanok voltak a figurák, saját stílussal látta el őket, s így alakították ki a *buckster*²⁹ (vagy másképp *salesman*), a *technikus* és az *enthusiaszta* karaktereit.³⁰ Ez ugyanis – ha nem is teljes egyezésben, de – igencsak hasonlatos ahhoz a tipológiához, amivel napjainkban szokás leírni a start-up vállalatok belső dinamikáját: azaz a *bustler*, *hacker* és *designer* alkotta hr-modellt, tehát egy olyan munkacsapatot, mely a *kereskedő-értékesítő*, a *technológiai zseni* és a *vizionárius tervező-próféta* szerepköreit kapcsolja össze.³¹ De ami még inkább izgalmassá teszi ezt a kombinatorikát, az az, hogy a *Szellemirtók* esetében ez nem csupán a fikció szintjén jelent meg, hanem már magában a filmkészítési és előkészítési folyamatban is tükröződött (vagy épp fordítva: ez utóbbit tematizálta maga a fikció). Hisz – mint fentebb már szó volt róla – Dan Aykroyd eredeti formabontó, őrült filmötletének realiztikusabb, kivitelezhető változatához szükség volt Ivan Reitman és Harold Ramis közreműködésére. Különösképp, hogy utóbbi akkor már régóta ismert volt forgatókönyvírói kompozíciós, organizációs és problémamegoldó készségeiről.³² Miként maga Ramis mondta egy helyen: Dan Aykroydnak a fantasztikus elemek, a fordulatos sztori és a vicces helyzetek kiötlésére volt tehetsége, őmagának pedig az eszes-ironikus párbeszéd, a verbális poénok és a karakterek megteremtéséhez.³³ Bill Murray pedig a – korábbi filmjeiben kialakított és nagy népszerűséget hozó – gunyoros és távolságtartó, de mégis cselekvő pozitív hőssé váló nagyszájú „smartass” figuráját apportálta a projektbe.³⁴ A kollektív-kooperatív feladatvégzésre, alkotási folyamatra mind-ezeken túl még az is izgalmas példa, ahogy Ramis és Murray közt – több közös filmforgatás után – addigra már kivételes szimbiózis alakult ki. A fentebb többször idézett *making-of* könyv tartalmazza a film annotált forgatókönyvét, melynek egyik megjegyzése arra világít rá, hogy miközben Peter Venkman legtöbb klasszikussá vált mondatát igazi, autentikus Bill Murray-féle *one-linernek* érezte a közönség (azaz azt feltételezte, hogy maga a színész rögtönözte őket a forgatáson, mint sok más korábbi film esetében), valójában e szöveghelyek nagy része már eleve részét képezte a forgatókönyvnek. Ennek egyik társszerzője, Harold Ramis ugyanis – miként maga fogalmazott – szeretett és meg is próbált Murray fejébe bújni, s eleve az ő hangján írni, már a szkript készítésekor is.³⁵

A *Szellemirtók*ban így – szimbolikus és praktikus szinten is – megvalósult a kreatív csapatmunka/együttalkotás és ennek sikeres üzleti formába foglalása (mind a filmbeli cég, mind pedig a filmből kinövő franchise- és merchandising-rendszer példáján) a mai napig is inspiráló történet. Ugyanis a jelenkori üzleti-vállalati életben az egyik legnagyobb kihívást épp az a feszültség okozza, mely a munkafolyamatok belső dinamikát megőrző heterogén összetételű kiscsoportokra bontása (és ezáltal a feladatvégzés felszabadítása), illetve előbbinek a remélt üzleti-szervezeti fejlődés/növekedés általi veszélyeztetése (a fokozódó teljesítménykényszer és kontrolláltság, bürokratizálódás) közt húzódik. Mint ahogy ez például a start-upból globális nagyvállalattá válás sikertörténete miatt üzleti legendává vagy mintaképpé vált Google-modellben is megfigyelhető.³⁶ Bizonyos értelemben hasonló dilemmát szemléltet a *Ghostbusters*-franchise esete. Hisz miközben maga a *kánonalapító* első film megjeleníti és meg is valósítja a kooperáció és a csapatépítés jó gyakorlatát, azzal a megkerülhetetlen és kínzó kihívással is szembesít, hogy miként lehet a különféle munkatársak/készségek jól összeállt kombinációjának alkalmi *csodáját* tartósítani, hosszabb távon és intézményesítetten fenntartani. Azaz: hogyan folytatható, ismételhető meg a siker, ha az épp egy kegyelmi állapot jellegű konstellációban születik meg? A *Szellemirtók* épp e dilemma kezelését szemléltetheti a kánon- és franchise-épülés révén, melyben a professzionális médiaipari szereplők és a (fél)amatőr alkotók munkája – a feszültségek mellett – helyenként képes összekapcsolódní, kölcsönösen kiegészíteni és folytatni egymást.

3.

A *kánonalapító* első film egyik társszerzője, Harold Ramis halálakor egy nosztalgikus hangvételű megemlékezés a következőképp rögzítette a *Szellemirtók*-márka kultúripari pozícionáltságát: végső soron a '80-as években gyerekkorát élő generáció számára a *Ghostbusters* volt az első nagy, többplatformos franchise-ok egyike, mely magába szippantotta, elkötelezett rajongóvá és fogyasztóvá tette e gyermekközönséget.³⁷ Az 1984-es első filmet ugyanis néhány éven belül követte a televíziós rajzfilm-sorozat, képregény-adaptációk, megregényesítések, játékfigura-merchandising, videojáték, illetve még az évtized vége előtt a nagyjátékfilmes folytatás.

A franchise-építés legfajsúlyosabb összetevője azonban – azaz a harmadik mozifilm – sokáig váratott magára. A 2000-es évek első évtizedében időről időre jelentek meg hírek egy lehetséges újabb rész forgatókönyvéről (s ennek bizonyos momentumairól). Ám mindezeket folyamatosan beárnyékolta annak bizonyossága is, hogy az egyik kulcsfigura, Bill Murray nem vállalja az újabb szereplést, ódzkodván a folytatásoktól (igaz, erre rácsáfolva kétszer is elvállalta ugyanezekben az években azt, hogy az animált Garfieldnak kölcsönözze hangját). 2009-ben Dan Aykroyd kijelentette, hogy az ekkor megjelent videojáték – mely az eredeti alkotó- és főszereplőstáb nagy részének bevonásával készült – tulajdonképp maga a *Szellemirtók 3*. Ugyanebben az évben Harold Ramis is nyilatkozott egy másik irányú folytatásról: *A hivatal* című vígjátéksorozat íróinak közreműködésével készült egy újabb forgatókönyv. Végül azonban e változat is „kukába került”. Ezek után egy ideig még Dan Aykroyd próbálta fenntartani a folytatás ígéretét (egy-két újabb to-

vábbfejlesztési irányt felvillantva). Harold Ramis 2014. februári halála azonban végérvényesen megpecsételni látszott a harmadik rész sorsát (az első két film rendezője, Ivan Reitman be is jelentette, hogy – ha lesznek is – direktori szerepben biztosan nem vesz már részt a további munkálatokban). Ennek ellenére az események felgyorsultak, s az év második felében először csak pletykák, majd megerősített hírek jelentek meg arról, hogy záros határidőn belül újabb *Szellemirtók*-film készül a női vígjátékokat készítő Paul Feig rendezésében, s így női szereplőgárdával újratöltve az eredetileg férfi főszereplőkre épült történetet.³⁸ Röviden így kivonatolható a *Szellemirtók* című második mozifilm utáni vesződéses fejlődéstörténet. Ám a filmre váró és vágyó közönség ez idő alatt sem maradt tartalom és impulzusok nélkül.

A hosszú *ínséget* ellensúlyozandó a rajongótábor megteremtette a saját felületeit, melyek hol reménnyel, hol pótlólagos *fan fiction* tartalmakkal járultak hozzá a hiány elviseléséhez. Előbbire példa lehet a Ghostbusters III Blog, mely – elnevezéséhez híven – a várva várt harmadik részről igyekezett összegyűjteni minden hírt, utalást, pletykát. (Miután pedig bizonyossá vált, hogy nem a *Szellemirtók 3.* készül majd el, hanem egy *újrátöltött* változat, az oldal először beszüntetettnek nyilvánította magát, majd valójában minimálisra csökkentette működését.) A saját gyártású rajongói tartalmak pótlólagos, *vágybeteljesítő* funkciójára pedig az lehet szemléletes példa, ahogy Harold Ramis halála, illetve az *újrátöltött* folytatás bizonyossá válása után nem sokkal két *Szellemirtók 3.* forgatókönyv is nyilvánosságra került. Ezekről előbb vagy utóbb kiderült, hogy rajongói tartalmak. Az egyikről először az volt feltételezhető, hogy egy korábbi hivatalos változat (az évekkel korábban ennek elkészítésével Ramis által hírbe hozott két szerző, Gene Stupnitsky and Lee Eisenberg munkája), ám utóbb önleplezés következtében kiderült, hogy a rajongó – de a filmkészítéssel is kapcsolatban lévő – Sean Grady alkotása.³⁹ A másik *fan fiction* szkriptet pedig maga a szerző, Brett Caron jelentette be és osztotta meg elérhetőségét egy Huffington Post-cikkében.⁴⁰ Mindkettőben közös azonban, hogy – a szerzők saját bevallása szerint – eredendően csupán a szórakozás kedvéért („for fun”) írták meg a forgatókönyvet, ugyanakkor semmiképp nem zárkoznának el az elől sem, ha az eredeti jogtulajdonos stúdió hajlandó volna megvásárolni és filmre vinni az ő könyveiket is.⁴¹ Így nem véletlen, hogy az egyik önjelölt forgatókönyvíró gyorsan meg is kapta a billogot: nem pusztán örömszerzési és rajongói célok vezették a szellemirtó-szkript megírásánál, hanem ezzel akart szakmai figyelmet és elismerést szerezni filmesként.⁴² Beszédes e mellett az is, hogy a másik szerző, Brett Caron a saját szkriptjét bejelentő HuffPo-cikkében önreflexíven számot vet a folytatás nehézségével. Azon morfondírozik, miként lehetséges az első két film rajongóinak vágyait kiszolgálni úgy, hogy közben nem sérül az eredeti koncepció sem. S ami még fontosabb: a projekt nem esik a *Kristálykoponya* hibájába. Hisz ez, és ezáltal az *Indiana Jones*-franchise példája arra figyelmeztet, hogy miközben reményt kelthetett a rajongókban régi ikonjuk visszatérése, végül az ő megöregedésével (illetve a franchise eredeti struktúrájának és alkotóstabjának megfakulásával) való szembesülés mégis inkább csalódottságot, elégedetlenséget szült.⁴³ (Egy évvel korábbi interjúban maga Harold Ramis is az *Indiana Jones*-széria legutóbbi darabját hozta fel olyan negatív példaként, mellyel azt szemléltette, hogy mit szeretne mindenképp elkerülni a *Ghostbusters* esetében. S még azt is kiemelte, hogy a

folytatásnak úgy van értelme, ha újabb komikus-generációk segítségével és a jelenkorra adaptálva készül el az újabb film.)⁴⁴ Bizonyos értelemben szintén az örökség, a nosztalgia és a megújulás közti dilemmával szembesít a másik imént említett rajongói *Szellemirtók 3.* forgatókönyv. De nem pusztán létevel, hanem tematikusan is. Hisz ennek – a nem pusztán az eredeti filmben megszületett vállalkozás, hanem a film köré kiépült egész franchise sorsára is reflektáló – fikciója szerint a Ghostbusters-cég kikerült az alapítók tulajdonából, nagyvállalattá vált, és bevezették a tőzsdére egy új munkatárs vezérletével. Az eredeti szellemirtók egyike (Peter Venkman) New York polgármestere lett, a másik kettő (Ray Stantz és Egon Spengler) pedig Venkman szerelemgyerekével (Oscar Barrettel) a cég kiszervezett alvállalkozói lettek, és maguk már nem is végeznek szellemirtást. Sőt, miután minden franchise-jogot is átadtak a cég új tulajdonosának, még csak magukra sem ölthetik eredeti felszerelésüket vagy bármilyen más arculati elemet. A cég sorsának értékelése megosztja az alapítókat: Venkman karrierváltását azzal indokolja, hogy boldogulni akart, s a többiekkel ellentétben nem volt hajlandó egész életét feláldozni a közös vállalkozásért. Stantz és Spengler többször is a kommercializálódást, a piaci és branding szempontokat kárhoztatja; illetve a jelenlegi cég- és városvezetést a szellemirtó misszió és eszme szívtelen-haszonelvű kizsákmányolójának tartja. Míg nem aztán egy újabb kozmikus méretű démon-támadássorozat következtében kénytelen újra összeállni az eredeti gárda, hisz csak ők menthetik meg New Yorkot a veszedelemtől. Végül így is lesz, ám mindez a Venkman–Stantz–Spengler-trió önfeláldozását igényli. Az ő haláluk után pedig az első filmben munkatársukká vált Winston Zeddemore, illetve a rajongói forgatókönyvben bevezetett Todd Prendaghaszt (ő volt felelős a cég nagyvállalattá alakításáért) és Oscar Barrett (Venkman fia) viszik tovább a Ghostbusters, Inc. vezetését.⁴⁵ E *fan fiction* alkotás összességében akár egy olyasfajta állásfoglalásként is értelmezhető, amely a fiktív cég történetében a franchise alakulástörténetére reflektálva nyilvánítja tévűtnak a kizárólag piacelvű, illetve a kezdeti kereteket szétfeszítő *corporate* működési formát. Sean Grady tehát a brand (és a „property”) rossz kezekbe kerülésének, valamint az eredeti misszió újra-megtalálásának tanmeséjét alkotta meg *Szellemirtók Rt.* történetében. De tette mindezt úgy, hogy közben nem tagadta, nem feledte el, hogy az idő múlásával elkerülhetetlen az örökség továbbadása sem, és ezért az válik fontos kérdéssé munkájában, hogy végül kik és milyen formában folytatják a hagyományt. Ne felejtjük el: épp abban az érzékeny időszakban osztja meg a nyilvánossággal szerzője e rajongói forgatókönyvet, amikor a legelső film egyik társírójának halála meghíúsította az eredeti koncepció szoros folytatását; illetve bizonyossá vált, hogy a jogtulajdonos stúdió egy új irányú, az előzményekről leváló *reboot*-nak adott zöld lámpát.

Ám a rajongói gyártású tartalmak sorában talán mégis a 2007-es *Return of the Ghostbusters* című *fan* film a legizgalmasabb, hisz ez a franchise-épülésben új távlatokat nyitott. Arról a „Denver Ghostbusters” nevezetű csoportról szól, melynek a fikció szerint egyik tagja Ed Spengler, az eredeti szellemirtó csapattag Egon Spengler unokaöccse.⁴⁶ Példája nem csupán azért figyelemre méltó, mert megmutatja, hogy – a dolgozatban korábban már tárgyalt – *rajongói leányvállalat* forma milyen kreatív módon tudja megszokszorozni, kitágítani az eredeti fikciós világot. Hanem azért is, mert egyedi és markáns módon *visszahatással* tudott lenni a professzió-

nális tartalmakra. A 2009-es videojátékban ugyanis – mely az eredeti szerzői és szereplői stáb közreműködésével készült – van egy apró, kedves gesztusértékű utalás a két évvel korábbi *Return of the Ghostbusters* című alkotásra: ugyanis egyik helyen a *fan* film által megteremtett Ed Spengler nagybátyjának dedikált gyermekkori rajza tűnik fel a játékban.⁴⁷

Mindezzel a videojáték hivatalos, professzionális alkotóstaffja egyfajta fordított tiszteletadással adózott a *fan* film előtt. Sőt: a gesztus e rajongói tartalmat – illetve az általa megnyitott narrációs, fikciós távlatokat – tulajdonképp a hivatalos *Ghostbusters*-kánon részévé avatta. Azért bírhat ez nagy jelentőséggel, mert a franchise-építkezésben, a *szellemirtó-univerzum* bővítésében – legalábbis hipotetikus szinten – lehetőséget ad egy sajátos modell kialakítására. Zárásképpen erről szólok vázlatosan.

Miután 2014 nyarán/őszén felröppent és hivatalossá vált, hogy nem a *Ghostbusters 3* készül el, hanem a franchise Paul Feig-féle *rebootja*, a szórakoztatóipari szaksajtó és a rajongói közösség nagy részének figyelmét a nosztalgikus gyerekkor kérdése, illetve generációs és gender-feszültségek kötötték le. Hisz az új verzió – amellet, hogy több ponton felidézi az első filmek világát (például megjelenik benne az akadémiai tudományosság és a popularizált parapszichológia közti törés)⁴⁸ – a korábbi férfiközpontú főszereplőgárdát nőire cserélte. S ez a markáns váltás, mint az várható volt, kiprovokálta maga körül a pro- és kontra-álláspontokat. Kez-dve annak dicséretétől, hogy a *Szellemirtók* az első franchise, mely bátor, és hajlandó volt erre az átpozicionálásra.⁴⁹ Azon át, hogy az egyik alkotó (Dan Aykroyd) miként üdvözli a női stafétaátvételt, hivatkozva az őt magát is parapszichológiai érdeklődésre inspiráló felmenőjére, aki már a 19. század végén is a nők térnyerését támogatta; s így összességében – szól Aykroyd érvelése – az ő *családi vállalkozásuk* méltó örökségeként és kibővüléseként értelmezhető a Feig-féle verzió.⁵⁰ Egészen az üzleti celeb és újabban államelnökjelölt Donald Trump épp a *Szellemirtók* apropóján hanyatlásfilozófiává tágitott méltatlankodásáig.⁵¹ De a *reboot* kitűnő alkalmat adott annak megvitatására is, hogy mennyire kivételes, szent és sérthetetlen az X és Y generációk gyermekkori mediális öröksége; avagy ezzel szemben nem egy klasszikus, örök érvényű kánon, csak túlértékelt nosztalgiavilág.⁵² Ám az előbbi problémákon és feszültségeken túl megjelent annak – legalább oly érdekes – kérdése, hogy az új *Ghostbusters*-film miként teremt lehetőséget egy önálló *filmuniverzum* kialakítására. Ezt a 2000-es években megjelent új médiaipari jelenséget a Disney tulajdonában lévő Marvel Studios teremtette meg (majd a Disney által megvásárolt *Indiana Jones*- és *Star Wars*-tulajdonjogok még inkább megsokszorozták az ilyen jellegű építkezés lehetőségét), és mindezzel versenyezve a Warner Bros. és a Twentieth Century Fox stúdiók is megpróbálták kialakítani saját – egyelőre főleg képregény-adaptációkra épülő – univerzumaikat.⁵³ S miközben bizonyos vélemények csak a profitmaximalizáló haszonelvűséget látják a franchise-építésben (mondván, az új női központú történetet egyedül csak azért kapcsolták a *Ghostbusters*-brandhez, mert így szélesebb közönséget érhet el, és semmi más motiváció vagy távlat nem inspirálta ezt),⁵⁴ más helyzetértékelések a sokrétű párhuzamos építkezés lehetőségére hívják fel a figyelmet. Így például rögtön maga az egyik eredeti társalkotó, Dan Aykroyd, aki nem sokkal a női változat híre után már azt tervezgette a nagy nyilvánosság előtt, hogy miként lehetne a franchi-

se-t „megnyitni” és exportálni: azaz úgy továbbépíteni a szériát, hogy az újabb és újabb filmek különféle országok/kultúrák mitológiáira alapozódnak.⁵⁵ Ennek mintájára – s talán inspirációjára is – tovább folytatódott az ötletelés a szórakoztató-ipari sajtóban. Így például megfogalmazódott az a felvetés, mely nem mitológiai, hanem üzletszervezési alapon gondolta el a földrajzi terjeszkedést. E szerint ha már a legelső filmben is a franchise-jogok értékesítése volt Peter Venkman figurájának egyik legfőbb célja a szellemirtó vállalkozás megalapításával, akkor miért ne építhetne erre a sorozat. Azaz, ahogy kialakult globálisan a rajongói klubok hálózata (miként erről már fentebb volt szó), úgy a filmes univerzum fikciójában is önálló részek szólhatnának a különféle metropoliszok és egyéb városok saját szellemirtó cégeiről.⁵⁶ E felvetés oly távlatokat rejthet, hogy már a Forbes is külön elemzést szentelt annak a kérdésnek, miként formálható a *Ghostbusters* a Marvelhez hasonló mega-franchise-zá. S miközben ez az eszmefuttatás számot vet a korlátokkal, a *Szellemirtó*-univerzum nagy lehetőségére világít rá. Ha az alkotók megtalálnák annak megfelelő módját, hogy kombinálhassák egyfelől az amerikai nagyvárosok (fél)amatőr komikus és filmes szcénájának – a korábban már említett *Return of the Ghostbusters* non-profit fan film stábjához hasonló – kevésbé ismert, feltörekvő, *self-made* regionális alkotóit, másfelől az eredeti, klasszikus szellemirtó gárda és tagjainak fejlődéstörténetét, akkor olyan storytelling-modellt alakíthatnának ki, mely felvehetné a versenyt a Disney által sikerrel működtetett Marvel- és *Star Wars*-franchise-okkal.⁵⁷

Így tehát amíg napjaink média- és kultúrgazdaságtanában heves viták zajlanak a média- és szórakoztatóipart koncentrááló blockbuster-elv és a diverzifikált-szegmentált (nem egyszer a non-profit, lokális, niche tartalmak szerepét védő) *hosszú farok* elmélet közt,⁵⁷ a *Szellemirtók*-franchise példát adott és további lehetőségeket teremthet az *ipari méretű* professzionális és az amatőr/félamatőr mikro-költségvetésű tartalmak termékeny ötvözésére (illetve az alkotóik közötti kölcsönösen inspiráló kooperációra).

JEGYZETEK

A tanulmány elkészítését a TÁMOP-4.2.2.B-15/1/KONV-2015-0001 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

1. Vö. *Making Ghostbusters*, szerk. Don Shay, Columbia Pictures Industries, New York, 1985, 6–13.

2. Jelen szöveg kéziratának lezárása után keltett nagy figyelmet az, hogy a legújabb film első előzetesét milyen negatívan fogadta a rajongó közösség 2016 tavaszán. Így e feszültséget már nem elemzi a tanulmány. Egyébként a film 2016. július 28-án kerül a magyar mozikba.

3. Vö. pl. Jesse Schedeen, *The Strange History of the Ghostbusters Reboot*, IGN 2015. február. 4. <http://www.ign.com/articles/2015/02/04/the-strange-history-of-the-ghostbusters-reboot> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); Scott Meslow, *The Long, Troubled History of the New Ghostbusters Movie. A Timeline*, The Week, 2015. január 29. <http://theweek.com/articles/471237/long-troubled-history-newghostbustersmovie-timeline> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

4. Vö. *Harold Ramis Talks About 'Ghostbusters'. The Lost Interview*. More Whatnot, 2012. január 27. <http://morewhatnot.com/2012/01/27/harold-ramis-talks-about-ghostbusters-the-lost-interview> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

5. Mindehhez l. például: Joseph Giorgi, *Want to Be a Kick-Ass Entrepreneur? Think Like the Ghostbusters!*, Branding Beat: Quality Logo Products Blog. <http://www.qualitylogoproducts.com/blog/be-a-kick-ass-entrepreneur-like-ghostbusters> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); Chris Myers, *What 'Ghostbusters' Taught Me*

About Entrepreneurship, Forbes 2015. április 24. <http://www.forbes.com/sites/chrismyers/2015/04/24/what-ghostbusters-taught-me-about-entrepreneurship> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); Ray Hennessey, *Why 'Ghostbusters' Should Be Every Entrepreneur's Favorite Movie*, Entrepreneur 2014. június 9. <http://www.entrepreneur.com/article/234629> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); Adam Bertocci, *Overthinking Ghostbusters. A Love Letter to the Comedy Classic That Defined a Generation and Saved the World*, Run Leia Run. <http://www.runleiarun.com/ghostbusters> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

6. A heist műfajmegjelölés nagy általánosságban a trükkös, konspirációs tolvaj- és betörőfilmeket fedi le.

7. Pápai Zsolt, *A kaméleon színe. Steven Soderbergh = Korszakalkotók. Kortárs amerikai filmrendezők*, szerk. Pápai Zsolt – Varga Balázs, Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány, Budapest, 2013, 263.

8. Vö. Nigel Thrift, *Performing Cultures in the New Economy = Cultural Economy. Cultural Analysis and Commercial Life*, szerk. Paul du Gay – Michael Pryke, Sage, London, 2003², 210.

9. Ehhez l. pl.: *Cultural Economy*.

10. Vö. Jeffrey T. Nealon, *Post-postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford, California, 2012, 20–24.

11. Vö. Bertocci, *i. m.*

12. Vö. Roger Ebert, *Ghostbusters*, rogerebert.com. <http://www.rogerebert.com/reviews/ghostbusters-1984> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

13. Vö. Shay, *i. m.*, 6–7.

14. Vö. Shay, *i. m.*, 8.

15. Vö. Shay, *i. m.*, 9.

16. Vö. Bertocci, *i. m.*

17. Vö. Nathan Rabin, *A Beginner's Guide to Comedy Legend Harold Ramis*, The A. V. Club 2013. március 21. <http://www.avclub.com/article/a-beginners-guide-to-comedy-legend-harold-ramis-94039> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

18. A „szerencsétlen flótás”, „lúzer” karakter megnevezésére szolgáló jiddis eredetű kifejezés.

19. Ehhez l. Tad Friend, *Comedy First. How Harold Ramis's Movies Have Stayed Funny for Twenty-Five Years*, The New Yorker 2004. április 19. <http://www.newyorker.com/magazine/2004/04/19/comedy-first> (Utolsó letöltés: 2016. május 20.); illetve Michelle Kung, *Harold Ramis on Writing „Year One,” „Ghostbusters 3”*, Speakeasy – WSJ Blogs 2009. június 18. <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2009/06/18/just-asking-harold-ramis/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

20. Vö. Bertocci, *i. m.*

21. l. Bertocci, *i. m.*; illetve Lesley M. M. Blume, *The Making of Ghostbusters. How Dan Aykroyd, Harold Ramis, and the „Murracane” Built „The Perfect Comedy*, Vanity Fair 2014. június 4. <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/06/ghostbusters-making-of> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

22. L. *Harold Ramis Talks About 'Ghostbusters'*, *i. m.*

23. L. Matt Phillips, *Ghostbusters, the Greatest Movie Ever Made about Republican Economic Policy*, Quartz 2014. február 25. <http://qz.com/176613/ghostbusters-harold-ramis-greatest-movie-ever-about-republican-economic-policy/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

24. Vö. Thomas Frank, *Baby Boomer Humor's Big Lie. „Ghostbusters” and „Caddyshack” Really Liberated Reagan and Wall Street*, Salon 2014. március 2. http://www.salon.com/2014/03/02/baby_boomer_humors_big_lie_ghostbusters_and_caddyshack_really_liberated_reagan_and_wall_street/ (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

25. Vö. Jason Diamond, *The Joys of Overthinking 'Ghostbusters' (and Other '80s Comedies)*, Flavorwire, 2014. február 26. <http://flavorwire.com/442402/the-joys-of-trying-to-find-political-themes-out-of-ghostbusters-and-other-comedies-from-the-1980s/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

26. L. Giorgi, *i. m.*

27. Vö. Myers, *i. m.*

28. L. Jason Matloff, *An Oral History of Ghostbusters. Who You Gonna Call? Everyone in the Cast of Ghostbusters*, Esquire 2014. február 24. <http://www.esquire.com/entertainment/movies/news/a27498/ghostbusters-oral-history/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); illetve Myers, *i. m.*

29. Azaz „házaló ügynök”.

30. Vö. Shay, *i. m.*, 9.

31. Ehhez l. Steve Blank, *The Startup Team*, Huffington Post 2011. december 14. <http://www.huffingtonpost.com/>

steve-blank/the-startup-team_b_1148036.html (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); Nathan Monk, *Hacker, Hustler and Designer. Building the Tech Team*, MaRS Discovery District, 2013. augusztus 20. <http://www.marsdd.com/news-and-insights/hacker-hustler-and-designer-building-the-tech-team/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); Pushkar Sane, *Startup = Hacker + Hustler + Designer*, Curating Life – Pushkar Sane 2011. április 11. <http://www.pushkarsane.com/enterprise/startup-hacker-hustler-designer/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

32. Vö. Rabin, *A Beginner's Guide to Comedy Legend Harold Ramis*, *i. m.*; illetve Friend, *i. m.*

33. L. Shay, *i. m.*, 10.

34. Vö. Nathan Rabin, *The Broken-down Grace of Bill Murray*, The Dissolve, 2014. február 17. <http://thedissolve.com/features/career-view/419-the-broken-down-grace-of-bill-murray/?page=all> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

35. Vö. Shay, *i. m.*, 27.

36. Ehhez l. Bernard Girard, *A menedzsmet forradalma – A Google-modell*, ford. Mihancsik Zsófia, Kazanlár Szilvia, Typotex, Budapest, 2010, 123-130.; illetve Max Nisen, *Google's Obsession with Efficiency Has Killed Its Most Famous Perk*, Business Insider, 2013. augusztus 16. <http://www.businessinsider.com/google-kills-20-time-2013-8> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

37. L. Gregg Nunney, *Ghostbusters Star Harold Ramis Was My Hero*, Northamptonshire Telegraph 2014. március 2. <http://www.northantstelegraph.co.uk/news/opinion/gregg-nunney-ghostbusters-star-harold-ramis-was-my-hero-1-5900666> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

38. Mindezekhez l. Schedeen, *i. m.*; Meslow, *i. m.*

39. Vö. Patrick Cooper, *We've Read the So-Called 'Ghostbusters 3' Script...*, Bloody Disgusting!, 2014. november 18. <http://bloody-disgusting.com/news/3321478/weve-read-the-ghostbusters-3-script/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

40. L. Brett Caron, *Why I Wrote My Own Screenplay for Ghostbusters 3*, Huffington Post, 2014. július 24. http://www.huffingtonpost.ca/brett-caron/ghostbusters-3_b_5616243.html (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

41. Vö. *Ghostbusters 3 (Fake) Script Written by Halifax Filmmaker*, CBC.ca, 2014. november 27. <http://www.cbc.ca/news/canada/nova-scotia/ghostbusters-3-fake-script-written-by-halifax-filmmaker-1.2852674> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); illetve Caron, *i. m.*

42. L. Cooper, *i. m.*

43. Vö. Caron, *i. m.*

44. Ehhez l. *Harold Ramis Talks About 'Ghostbusters'*, *i. m.*

45. Mindehhez l. Sean Grady, *Ghostbusters, Inc.* Online elérhetőség: <http://www.scaretissue.com/wp-content/uploads/2014/11/GHOSTBUSTERS-3.pdf> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

46. Vö. Denver Ghostbusters Wikia-szócikk. http://ghostbustersfanon.wikia.com/wiki/Denver_Ghostbusters (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

47. Vö. Denver Ghostbusters Wikia-szócikk, *i. m.*

48. Ehhez l. Evan Dickson, *The Ghostbusters Reboot Gets Its Cast; Potential Story Details Revealed*, Collider, 2015. január 27. <http://collider.com/ghostbusters-reboot-cast/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

49. L. Matt Goldberg, *Director Paul Feig Talks Ghostbusters Reboot; Wants It to Be Scariest Than the Original*, Collider, 2014. december 30. <http://collider.com/ghostbusters-reboot-scariest-paul-feig/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

50. Vö. Joseph Baxter, *How Dan Aykroyd Feels About the New Cast of Ghostbusters*, Cinemablend. <http://www.cinemablend.com/new/How-Dan-Aykroyd-Feels-About-Cast-Ghostbusters-69447.html> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

51. L. Alexandra Petri, *Donald Trump Is Baffled by Ghostbusters and Change*, The Washington Post, 2015. január 28. <http://www.washingtonpost.com/blogs/compost/wp/2015/01/28/donald-trump-is-baffled-by-ghostbusters-and-change/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

52. Ehhez l. Nathan Rabin, *Your Childhood Entertainment Is Not Sacred*, The Dissolve 2015. január 30. <http://thedissolve.com/features/exposition/903-your-childhood-entertainment-is-not-sacred/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); illetve Jeff Jackowski, *I Ain't Afraid of No Feminist Killjoys. The Ghostbusters Nostalgia 'Crisis'*, The Conversation, 2015. február 1. <http://theconversation.com/i-aint-afraid-of-no-feminist-killjoys->

the-ghostbusters-nostalgia-crisis-36904 (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

53. Vö. Ben Child, *Who I Gotta Call to Stop the Ghostbusters Universe Expanding?*, The Guardian, 2015. március 13. <http://www.theguardian.com/film/2015/mar/13/ghostbusters-universe-star-wars> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

54. Vö. Simon Brew, *The New Ghostbusters, Internet Comments & Ruined Childhood*, Den of Geek 2015. február 2. <http://www.denofgeek.com/movies/ghostbusters/33890/the-new-ghostbusters-internet-comments-and-ruined-childhoods> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

55. L. Rob Bricken, *Dan Aykroyd Wants Ghostbusters to Be the Next Marvel Cinematic Universe*, io9 2014. szeptember 17. <http://io9.com/dan-aykroyd-wants-ghostbusters-to-be-the-next-marvel-ci-1635876368> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

56. Vö. *Drew McWeeny*, *Now That They've Found the New 'Ghostbusters,' What Should Audiences Expect?* HitFix, 2015. január 27. <http://www.hitfix.com/motion-captured/now-that-theyve-found-the-new-ghostbusters-what-should-audiences-expect> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

57. Vö. David Gonzales, *Can 'Ghostbusters' Use the Marvel Franchising Model?* Forbes, 2014. szeptember 19. <http://www.forbes.com/sites/davegonzales/2014/09/19/can-ghostbusters-use-the-marvel-franchising-model/> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

58. Ehhez l. Anita Elberse, *Should You Invest in the Long Tail?* Harvard Business Review 2008/7–8. <https://hbr.org/2008/07/should-you-invest-in-the-long-tail> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.); illetve Chris Anderson, *Debating the Long Tail*, Harvard Business Review, 2008. június 27. <https://hbr.org/2008/06/debating-the-long-tail> (Utolsó letöltés: 2016. január 20.)

KESZEG ANNA

Az (új)autenticizmus a kortárs kultúriparban

LENA DUNHAM CSAJOK CÍMŰ SOROZATÁRÓL

„Dolgoznom kell, aztán van ez a vacsora-dolog, aztán lefoglal, hogy az legyenek, aki vagyok.”¹
(*Csajok*, 1. évad, 2. rész)

Az autentikusság problémája a kortárs kultúripar egyik legfontosabb komponense. Karrierék, márkák épülnek és buknak e kritériumra/on, s az önazonos, sajátyszerű, autonóm élet igénye ott van az egyéni ambíciók csúcsán. Be kell azonban látnunk, hogy a fogalom képlékeny, körvonalazatlan és jogosan gyanús. A következőkben arra a kérdésre keresem a választ, hogy a kortárs kultúripar milyen értelemben használja az autentikusság kritériumát, hogyan tud ez a fogalom alkotások horizontjába bekerülni, illetve hogyan képes az univerzumformálás alapelveként működni s az egyes alkotások megítélésének központi kritériuma lenni. E fogalmat egy olyan hibrid jelenségcsoporton vizsgálom, mely egy szerzői névhez, Lena Dunhaméhoz kapcsolódik, aki filmrendezőként, színészként és íróként a kortárs globális kultúripar megosztó jelensége. Dunham több rövidfilm, egy 2010-es mozi-film (*Tiny Furniture*), egy többször is díjazott sorozat (jelenleg az 5. évada ért véget és még egy utolsóra szerződtek a gyártók²), egy 2014-ben megjelent könyv³ szerzője, illetve legutóbb tartalomszolgáltatóként kezd fellépni, amikor Jennifer Konnerrel közösen a *Lenny* feminista véleményportált, illetve a *Women of the Hour* podcast-sorozatot indította útjára. E sokféle tartalomtípusból álló konglome-

rátumot éppen az tartja egyben, hogy mindenik eleme bevallottan autobiografikus ihletésű. Mindenkinek köze van a „*lenadunbamséghez*”. S bár az sem volna mellesleges kérdés, hogy ez a hibrid és univerzális tartalomszolgáltató modell milyen előzményekkel, médiaháttérrel, becsatornázási lehetőségekkel rendelkezik, itt számomra úgy válik érdekessé mint az autentikusság kortárs fogalmának vizsgálatára különösen alkalmas táptalaj. Tudatában vagyok annak, hogy e jelenségnek sok sajátos vonatkozása van (New York-i művészcsaládban felnőtt alkotó az átlagosnál jóval előnyösebb anyagi háttérrel, olyan társadalmi kapcsolathálóval, mely a hollywoodi filmes világba is belépőt biztosított, de egy független filmes közeg perspektíváját, mintáit is örökségként képes felmutatni), az autentikusság-paradoxonhoz való viszonyában azonban példaszzerű. Az autentikusság-paradoxon alatt azt az összefüggést értem, mely az élet egyetlen emberre jellemző sajátos képletét folyamatosan a mainstreammel ütközteti, a „másoknak alkalmas”, a „másokhoz képest” horizontjába helyezi.

Carrie Bradshaw másfél millió ember előtt?

A legfontosabb tényezője a mainstreamhez való igazodásnak a sorozat keletkezési háttere. Lena Dunham 2012-ben indult sorozata, a *Csajok* a kilencvenes évek négy nőkarakterre alapozó kultikus sorozatát, a *Szex és New Yorkot*⁴ tudatosan idézi meg. Majd átírja a digitális bennszülöttek generációjára. Igaz ugyan, hogy a *Csajok* viszonya egy nemzedékkel korábbi előképéhez kritikus, s talán többet örököl Woody Allentől, illetve a *Seinfeld* című sorozattól,⁵ mint a Darren Star és Michael Patrick King ellentétes koncepciói alapján alakuló *Szex és New Yorktól*, a leszámításra kerülő beszélő. Dunham arra kíváncsi, mi történik azokkal a húszas éveikben járó lányokkal, akik elhitték, New Yorkban lehet olyan életet élni, mint a Carrie Bradshawé. Amennyiben nem sikerül nekik, természetesen csakis saját magukat hibáztatják. S ha a *Szex és New Yorkot* a narcisztikus individualizmus kultikus sorozatának tekintették,⁶ a *Csajok* az individualizmus aktualizált diagnózisait nyújtja. A *Szex és New York*hoz képesti meghatározódást most jellemezzük azzal, ahogyan a korábbi sorozat szlogenjét a *Csajok* kifordítja: az első esetben e szlogen így hangzott: „Carrie Bradshaw tudja, milyen a jó szex, vagy nem fél megkérdezni”, itt meg „Hannah Horvath tudja, milyen a rossz szex, vagy nem fél megkérdezni.”⁷ A szójáték adja magát: jól érzékelteti, hogy ezzel az egyszerű szöccserével magunk mögött hagyjuk az ideált, s lesz helyette tapasztalat, kíváncsiság ott, ahol nincs ambíció és elvárás. És ez a kulcsfontosságú kérdés itt: hogyan tud a felnőtt életbe beleszokni egy olyan generáció, melyet kisgyerekkorától kezdve folyamatosan a saját hang, a saját hiteles életgyakorlat megtalálására serkentettek, s ezzel még csak annak a bizonyosságát is elvesztette, hogy ugyanabban keresi-e a hitelességet, mint szülei. Ezért lesz e sorozat egzisztencialista sok értelmezésben⁸ – az „élet nagy dolgairól” szól: életről, halálról, szerelemről, munkáról, azokról a komponensekről, melyekről jól tudjuk, hogy nem opcionálisak.⁹ A sorozatból és Dunham könyvéből éppen az látszik, hogy e generációs szemléletű alkotásokban a mindenben az opciókhoz szokott generáció mennyire nehezen boldogul a nem opcionális dolgokkal, mennyire aggasztóan kell jelentést, értelmet keresnie bennük (vissza-

térve a kezdeti kifordításhoz: ahhoz, hogy az ember tudja, a jó szexre kell vágyani, a rossz szexen keresztül vezet az út). A Dunham-jelenség eddigi teljesítménye éppen az, hogy eljuttatja hőseit a felnőtté válás és a nem opcionális opciók élethelyzeteibe.

E szöveg megírása előtt néhány héttel ért véget a *Csajok* ötödik szezonja. Az utolsó részt a korábbi szezonzárónál is megnyugtatóbb *cliffhanger* zárta: egy prózaslam-bemutató után az átlagos és kiszámítható párkapcsolatát, anyai és baráti segítséget maga mögött hagyó központi karakter, Hannah Horvath, a Dunham alakította főhős magányosan szaladt bele a New York-i éjszakába – szorongások nélkül. Miközben az előző, érzelmi válságokat halmozó negyedik szezon végén a manhattani hőésésben Hannah a szezon közepe óta színen levő tanárkollégával sétált ki az évből meghitt egyetértésben, egymáshoz öltözötte. Praktikus UGG hőcsizmáikkal ugyanazon az emblemikus flaszteren tapostak, melyen Carrie magassarkú meg számlálhatatlanul sokszor mentek végig. Az ötödik évad szisztematikusan dolgozott azon, hogy mindazt a megtalált egyensúlyt, melyet az előzőben bevezetett, lerombolja, s a romokból építsen törekeny, de tartósabb összhangot. Marnie-nak és Hannah-nak is sikerült kilépni a túlságosan komfortzónában levő párkapcsolatokból, Shoshanna pedig egy konzervatív-republikánus kávézó marketingeseként találta meg a siker forgatókönyvét. A legrosszabb helyen Jessát hagytuk, aki belebonyolódott legjobb barátjáné exével, Adammal egy olyan párkapcsolatba, mely a bántalmazásig vitte a feszültségkezelést. Ezzel már a második olyan évadzáróval búcsúzott a sorozat, mely meglehetősen egyértelműen rímelt Dunham könyvének, a *Nem az a csaj*nak a zárlatára: minden egzisztenciális válság ellenére a felnőtt létbe egyszer csak haza lehet találni – végleges megoldásnak tűnő hazatalalásból pedig több is jöhet egymás után, amíg rutinosak nem leszünk benne. Ezekre az egyensúlyteremtési kísérletekre a közösségi médiában is pozitívan reagáltak: a negyedik és ötödik szezon zárlatával kapcsolatban sokkal több volt a megnyugtató, elismerő komment, mint a korábbi szezonok, esetleg epizódok esetében bármikor. A felnőtté válás végletes idegensége ellenére képes létre jönni egy olyan morális minta, mellyel a társadalmi kötelezettségeket élhető és működőképes struktúrába lehet szervezni.

A *Csajok*nak a *Szex és New York* mellett egyébként hozzá hasonlóan van még egy ironikusan vállalt öröksége: a „generációja szócsöve”-hagyomány. Amikor a sorozat főhősétől szülei megvonják az anyagi támogatást, a krízist kezelni próbáló Hannah rövid ideig tartó anyagi önállósodási kísérletek után mondja szüleinek a sokat idézett mondatot: „Azt hiszem, generációm hangja lehetek – mondta. Vagy legalább hangja ... egy generációnak.”¹⁰ Érdekes a mondat grammatikáját alaposan megfigyelni: a feltételes módú állítást egy, a generáció fogalmát bizonytalanná tevő, mindössze a határozatlan névelő használatában különböző mondat követi. És nem lenne generációs sorozat a *Girls*, ha generációjához való viszonyát a főszereplő nem így adná meg. Ebből a felvetésből következik egy módszertani probléma is: milyen generáció-meghatározást fogadhatunk el a sorozat szempontjából relevánsként? Tisztában kell lennünk azzal, hogy a népszerű X, Y, Z stb. megjelölések használata kockázatos és nem megbízható: egy operacionális meghatározást gyártottam tehát e közeg megnevezésére, s a generáció kifejezés egy olyan csoportra vonatkozik itt (pontos életkorától és születési évszámától függetlenül),

melynek a digitális élettér természetes, illetve az ebben való tájékozódást a hitelesség kritériuma teszi lehetővé. A meghatározás nyilvánvalóan extrapoláció, viszont éppen a sorozatgyártók fogalomhasználatából ered.

Mielőtt bármerre is elindulnánk e generáció autentikusság-tapasztalatának feltérképezésében, ki kell emelni egy evidenciát, melynek messzemenő következményei vannak: életüket teljesen más perspektívába helyezi az, hogy a nyilvánosság előtt zajlik. Az Instagram-sztárok hozzászoktak ahhoz, hogy hétköznapjaikkal több millió ember figyelmét kötik le, több millió ember elé kerülnek ki álomittas arccal, elcsúszott sminkkel vagy éppen smink nélkül, készülőképben levő sminkkel – mindez olyan új egzisztenciális nyilvánosság, melynek leírására éppen csak alakulnak a társadalomtudományok fogalmai. A mások előtt élt élet, a kikerülő tartalmak rendszerezése és kontrollja olyan tudás, mely nyilván formálódóban van, úgy tűnik azonban, megváltoztatja mindazt, amit a nyilvánosságról korábban gondoltunk. Gügész mítosza¹¹ aktuálisabb, mint bármikor: egy olyan kontextusban, amikor mindennek nyoma marad, amikor nincs olyan gyűrű, ami a rejtőzködést biztosíthatná, sőt, a jót és rosszat önmagunkról a nyilvánosság előtt tudatosan vállaljuk, az alakuló élet saját magával kapcsolatos elvárásai, ígéretei milyen eséllyel tudnak megerősödni?

Légy önmagad! Az (új)autenticizmus morális kínálata

A generációja nyilvánosság-mintáit követő Dunham, akinek két és félmillió követője van az Instagramon, nem véletlenül szembesít folyamatosan ugyanazzal a problémával: a felnőtt életre való berendezkedéssel történt valami, amit generációja nehezen tud feldolgozni. Miközben korábban költözik külön lakásba, mint ahogy szülei tették, korábban válik anyagilag önállóvá, s párkapcsolatait is korábban kezdi építeni, a morális értelemben vett felnőttiséget nem tudja működtetni. A bátran vállalt döntések, önállóan újrakezdett életek, látszólag meghaladott válságok után generációjának tagjai a tanácsadás szülői segélyvonalait tárcsázzák. Illetve a terapeutát, aki gyerekkoruk óta állandóan jelen van életükben. A felnőtt életbe való beleszokás alighanem azért messzemenően problémás e generációnak, mert arra, amit úgy hívunk, a társadalmi terhek viselése, nem talál alternatívát. Legalábbis a szülők érzelmi, morális segítségét nélkülözve nem. Vagyis autentikusan nem. Mintha nem szóltak volna neki arról, hogy ezekkel kötelező módon kezdeni kell valamit.

Az autentikusság nemcsak a személyes életgyakorlatok, hanem a szolgáltató szektorral, a politikusokkal, a márkákkal, a médiatermékekkel kapcsolatos legközmolyabb elvárásaink centrumában is ott van. Az autentikusság fogalmának kortárs teoretikusai Somogy Varga 2012-es összefoglalója szerint egyetértenek abban, hogy a kapitalizmus szerkezetében eleve kódolva vannak az autentikusság morális kínálatának lehetőségei, illetve kódolva van az a paradoxon is, mely szerint éppen e rendszer elvárásai teszik nehezen megvalósíthatóvá az autentikusság etikai modelljét.¹² Rachel Crossley is hasonló, bár kevésbé absztrakt válaszra jut, amikor abból indul ki, képesek-e a Z generáció tagjai (jelesül a *Csajok* főszereplői) autentikus életelveik megtalálására, amikor vágyaikat éppen azok az anyagi javak kondicionálják, melyeket az önmagukról való lemondás árán betöltött állásokkal szerezhetnek meg.¹³

Ha e fogalommal dűlőre akarunk jutni, érdemes azt is felidézni, hogy a kilencvenes évek kontextusában Charles Taylor már diagnosztizálta az autenticizmus modelljét.¹⁴ Ráadásul úgy, hogy a nárcizmus ellenében a posztmodern individualizmus paradigmájának tekintette. Úgy tűnik, a 2010-es években nemcsak a kilencvenes évek vizuális kultúrája, formavilága, trendjei térnek vissza, hanem a húsz évvel korábbi mentalitás is. Csak éppen komoly különbségekkel. E különbségek térképét állítsuk most úgy össze, hogy vegyük végig azokat az elemeket, melyeket a szakirodalom az autenticusság forrásainak vesz. E kérdés Charles Taylor monográfiájából indul ki, s nála ezek a tényezők vannak: a belső hang,¹⁵ a morális döntés belső képessége (1), illetve az önbeteljesítő szabadság,¹⁶ az a képességünk, hogy olyan életstratégiát dolgozzunk ki, melynek vágyösszefüggése önmagunkban van (2). E kettő közötti összefüggés adja az önmagammal szembeni őszinteség, az autenticusság képletét.¹⁷ A belső hang jelzi saját egyéni szabadság-összefüggésemhez való hűségem, illetve figyelmeztet (kinél korábban, kinél később), ha e hűség ellen teszek. Azt nevezük *fake*-nek, hamisnak, falsnak, aki nem hű ehhez a szabadság-összefüggéshez.

Két forrásom van arra, hogy a későmodernitás szerzői hogyan értelmezik át az autenticusság taylori modelljét. Somogy Varga szerint a filozófiai értelemben vett autenticusság két fontos forrásból táplálkozik: az *őszinteség* és az *önállóság*, amennyiben e két feltétel teljesül, az autenticusság morális programja képes beváltani ígéretét, s e program – mint annyi egyéb modernitásbeli fogalom – visszamegy a felvilágosodásra, hova máshova.¹⁸ E két fogalom valójában szinte ugyanaz, mint Taylornál, ami változik, az az őszinteség hangsúlyozása. Az őszinteség nem más, mint a belső hang és az önbeteljesítő szabadság folyamatos konfrontálása. A második forráscsoportot kölcsönözzük egy radikálisan más területtől, s lássuk a márkákkal szemben támasztott autenticusságigény eredőit. Itt nem két, hanem három eleme van az autenticusságnak: a minőségi vezetés (*quality leadership*), az örökség (*heritage*), az utolsó pedig érdekes és nem meglepő módon ugyanaz, mint fent: az őszinteség (*sincerity*).¹⁹ Ez az őszinteség a márkák esetében a minőségi vezetés és örökség ígéreteinek a fogyasztói tapasztalatokkal való összemérése, s ha egy márka ebből a szembesítésből rosszul kerül ki (*fake* – de itt nem másolatként, hanem a saját örökségéhez, vezetői ambícióihoz és ígéretéhez képest), akkor gyakorlatilag addig stagnál, míg egy olyan új minőségi vezetés érkezik, mely az örökséget ismét meggyőzően képes artikulálni. Amennyiben ilyen vezető nem érkezik, a márka nem képes az autenticusság elvárásának eleget tenni.

Nézzük meg most ezt az öt összetevőt a *Csajok* és a *Nem olyan lány* kontextusában. Az életvezetés szintjén a sorozat négy nőkaraktere közül Marnie esetében érvényesül legkevésbé az őszinteség és önazonosság kritériumainak betartása. Ahogyan Rachel Crossely meg is állapítja, Marnie ambíciói állnak a legközelebb ahhoz, amit társadalmi elvárásnak szoktunk nevezni:²⁰ befolyásos állást, majd karriert akar, stabil és anyagilag sokat hozó párkapcsolatot, s ezért esik vissza a sorozatban folyamatosan a kilátástalanság fázisaiba. Viszont ebben az őszinteség-munkában a belső hangja csak ritkán segít (azok hátránya, akiknek a belső hangját elnyomja a külső zaj, azokkal szemben, akiknek hangos, vagy éppen túlságosan is harsány a belső hangjuk), ott van viszont Ray, az a karakter, aki hajlandó folyama-

tosan Marnie belső hangját hangszóróként felerősíteni. A zenét mint saját utat Marnie Ray miatt találja meg, viszont erről az útról ismét könnyen téved nem saját ösvényre, mert túl könnyen hisz el egy boldogság-ígéretet, s akkor ismét Ray állítja vissza az útra. Mintha a rendező azzal büntetné a karaktert, hogy nincs számára kegyelem addig, amíg erre a saját útra rá nem áll. Úgy tűnik, ez az ötödik évad végén bekövetkezik. Jessa nagyon stabilan áll ezen a saját úton, és kerülnek mellé olyanok, akik tőle akarnak megtanulni saját utat járni, s olyanok, akiknek szintén van saját útjuk, csak az éppen máshova vezet. Azok a karakterek, akiket Jessa bevonz, mind ebben az autentikusságban erősek, másokhoz és önmagukhoz is őszinték – időnként akár karikatúrisztikusan és szükségtelenül is. Ez a karakter nem szenved. S ha időnként szüksége van másokra, az nem azért történik, mert valakinek segítenie kellene abban, hogy belső hangját meghallja. Hanem amiatt, mert a belső hang sokfélét mond. S mert a társadalmi terhek viselésében tapasztalt nehézségeinket másokkal meg kell osztanunk. Ezért egzisztencialista.²¹ Jessa és Marnie tehát e rendszer két végpontján állnak autentikusságukhoz való viszonyukban. Az autentikusság skáláján Shoshanna és Hannah ugyanolyan szinten állnak azzal a különbséggel, hogy Hannah-nak nehezebben látható útja van. Lena Dunham jól érzékeli, ha az egyéni utad a marketinges karriermintán keresztül vezet, arra kevesebb vívódással állsz majd rá, mint ha ez az út – tegyük fel – az írószágon át vezet önmagadhoz. Shoshanna tanul és rendszerez, következetesen állásinterjúkra jár, ahonnan mindig a felkészült pályakezdő öntudatával távozik. Hannah folyamatosan újrakezd, kényszeredetten keresi az elismerést hozó közönséget, ugyanolyan komolyan veszi a jó és a kevésbé jó tanácsot, s amikor a saját hangjához való hűség biztonsága csökken, talál valamit a tanári pályában, ami segítségére lehet. Mindkettejükben közös, hogy viszonylag jól képesek a sorozatos kudarcot komfortzónaként kezelni.

Az örökség, minőségi vezetés és őszinteség hármasa más karakterekhez való viszonyukban segíti a hősokeket. Valószínűleg éppen a minőségi vezetésbe vetett hit megingása adja Hannah esetében a döntés kulcsát: Adamhez nem érdemes visszatérni. Illetve visszatérés e generáció tagjainál nincs: olyan ez, mint az elvesztett márkahűség. Ha a hétköznapi tapasztalat nem igazolja az örökség és minőségi vezetés támasztotta elvárásokat, a *hamisság (fake-ség)* érzése annyira erős lesz, hogy az együttélés, a másikba vetett bizalom folyamatosan a saját útról való letérés érzésével szembesít. És ebben van végletesen túl ez a sorozat a *Szex és New Yorkon*, mely a sorozatos visszatérést és a megcsalás utáni újrakezdést is legitímálta.²² Mert érveket kellett keresnie a házasság mint lehetőség mellett. És ne feledjük, a két sorozat hőseit nemcsak egy generáció választja el egymástól, hanem az is, hogy a harmincas éveiket taposó Bradshaw-ék, illetve a húszas éveikben járó Horvath-ék mégiscsak más életstádiumokban vannak. Bradshaw húszas éveiről csak annyit tudunk, hogy azalatt igaz szerelmet nem, mindössze sorozatos románcos tévedéseket ismert.²³ Na, de mi van akkor, amikor húszévesen mégiscsak szerelem a szerelem. Vagy ha a húszévesen érzett szerelem is szerelem. Merthogy az.

Ezekhez a komponensekhez érdemes hozzáadnunk egy ötödiket – ez pedig a „nem olyan, mint más” komponense. Azt az érzést tehát, amellyel a *Csajok* szereplői folyamatosan megküzdnek: azaz az irigység és az abból építkező önmagaságtudat problémáját. A „nem olyan lány”-érzését. Érdekes módon ezzel az opcióval, a nem-autentikus autentikusság-teremtő képességével egyik teoretikus sem kez-

dett sokat. S talán ebben a másik minden korábbinál erősebb láthatósága lehet a kulcs. Az első szezon kilencedik részében (*Leave me Alone*) Hannah egy diákkori, szintén írónak készülő osztálytársa könyvbemutatójának mondén eseményén van együtt a négy lány, aki abból az élményből írt könyvet, hogy barátja meghalt. Hannah irigyli a tapasztalatot, mely ilyen fiatalon ilyen evidensen használható írói élményt szolgáltat. A sorozatban először küzd meg az irigységgel, s majd amikor Adam egy szintén művész-ambíciójú lány miatt hagyja ott, megtanul együtt élni ezzel az érzéssel s a saját utat ettől az élménytől függetlenül, illetve ehhez kapcsoltan építeni. Mert az is *hamis* lenne, ha ennek a tapasztalatnak a valóságát tagadná. Az irigység és a kegyetlen kritika a négy lány baráti kapcsolatait sem hagyja érintetlenül. Ebben is más korábbi elődjéhez képest. Mert az autentikusság képletéhez visszatérve: lehetünk-e valaha is biztosak abban, hogy éppen ők azok? S a *Csajok*-ban dramaturgiaiilag az is mindig ott van, hogy a négyes barátnőszám konvencionális szám, esetleges, nincs olyan szükségszerű-jellege, mint a *Szex és New York*-ban.

Az irigységben megmutatkozó hiány tulajdonképpen a tapasztalatok és a tudás hiányára, illetve e hiány mindennél idegesítőbb voltára vezethető vissza. Számomra az autentikusság-paradoxon e sorozatban és – általánosítva – e generáció esetében a *szofomorikus* világértelmezésre vezethető vissza. Ezzel a kifejezéssel egy új terminust vezetek be, magyarul ez a szó nem létezik. A *sophomore* görög gyökre visszamenő angol kifejezés azt a középiskolást vagy egyetemi tanulmányai elején járót jelenti, aki sikerrel vészelté át a gölyóság próbatételeit. A felsőbb évek, az idősebbek, a felnőttek tudása, tapasztalatai iránti vágy tipikusan szofomorikus vágy, a sem itt, sem ott nem levő vágya. Az amerikai televíziózás történetében pedig *sophomoric humor* kifejezéssel illetik a humornak azt a fajtáját, melyben a felnőtt tapasztalattal nem rendelkező gyerek minősíti a felnőttvilág dolgait, összefüggéseit. E humorformának pedig az a Judd Apatow a legelismertebb művelője, aki éppen a *Csajok* producere.²⁴ És ezzel el is érkeztünk a második egység konklúziójához: a *Csajok* autentikussága szofomorikus perspektívájában van. Abban a tapasztalatirigységben, s abban a tudatlanságban, mellyel az élet nagy dolgaira, a fentebb nem opcionálisnak nevezett opciókra tekint.

A halál külön részfejezet a *Nem olyan csaj*-ban, s ugyanaz a halálélmény, a nagymama haláláé a sorozatban is jelen van. A szerző két személyes halálélménye, a nagyszülői, illetve a Nora Ephron halálával megtapasztalt írói és szerkesztői egyaránt beépül a sorozatba, ez utóbbi a könyvből hiányzik. E két élmény feldolgozása radikálisan másként történik meg. A nagymamáé a gyász munka elvégzését jelenti: a szülők pragmatikus hozzáállását rosszálló, a haláltapasztalatot egészen megélni akaró szofomorikus gyermeki attitűd olyan eszközökkel végzi el a gyász munkát, melyeket egy nem-gyermeki perspektíva morbidként sorol be. A családi emlékezet szerint a kis Lena a nagymama testápolóját kente magára, magával vitte Pucci szveterét, és egy ideig azt viselte. Folyamatosan a „tegnap még itt volt – ma már nincs itt” problémával szembesítette a felnőtteket, csodálkozva nézte, ahogyan a nagymama hűtőszekrénye még tele van a halál előtt gondosan megvásárolt élelmiszerekkel. Szofomorikus kérdés: hogyan lehet halott valaki, akinek a reggelije még itt van? Nagybátyja már arra figyelmeztette apját, hogy a gyereket le kell állítani. A problémászerkezetek szintjén a nagymama halála iránti érdeklődés a saját

halálhoz való viszonyban érthető meg. A *Nem olyan lány* halálnak szentelt fejezete ahhoz az emlékképhez kapcsolódik, mely szerint Lena hatéves korában kérdezte először apját arról, mért élnek az emberek, ha tudják, hogy egy napon úgyis meghalnak. A nagyszülő halála ennek a kérdésnek a feldolgozásában segít a gyász improvizált eszközeivel. A szofomorikus perspektívára erősítenek rá a halottak tárgyait ábrázoló grafikák, melyek e tárgyakat a halál folyamatos jelenlétének markereivé teszik. A szerkesztő-kiadó halála, mely mindössze a sorozatban van ott, mondané esemény, mellyel a főszereplő nehezen tud azonosulni. A temetés valódi tétje, hogy az özvegynek köszönhetően kiderül, mi volt a szerkesztő véleménye az általa kiadott íróról. Itt meg a vélemény áll a tárgy helyett. Számít-e még annak a rólunk alkotott véleménye, aki halott?

Még egy utolsó példa a szofomorikus világérzékelés működésére: a *Munka* című alegység azzal kezdődik, mekkora erőfeszítés volt megszokni az óvodát, kibírni az iskolai táborokat. S ennek már közvetlen következménye az, hogy az első komoly, reklámszövegírói állást Hannah Horvath nagyon könnyen utasítja vissza, amint rájön, az összes fiatal kollégája néhány évvel korábban hozzá hasonlóan írói ambícióit adta fel miatta.

Szofomorikus öltözet – autentikus öltözet?

Az autentikusság-paradoxon és a szofomorikus perspektíva működését nézzük meg ezúttal a ruhához való viszony sorozatbeli szerepében. Arra, hogy miért pont ezen a jelenségen érdemes kipróbálni a fenti elvet, Zygmunt Bauman *liquid modernity/folyékony modernitás*-fogalma ad választ. Az ő leírásában az öltözet, a divat, a vásárlás azért lesz nagyon is kézhez álló a kilencvenes évek végének, kétezres évek elejének individuumainál, mert elrejtje előlük az identitás hiányát. 2000-es kötetének vásárlás és individualizmus összefüggéseiről írott fejezete²⁵ Camus-nek abból a kijelentéséből indul ki, hogy a modernitás individuumai sosem képesek beérni vágyaikat, s folyamatosan kielégületlenül tolják maguk előtt ambícióik képeit. Képeket, mi mást. Úgy tűnik, hogy az ambíciók képeinek nem-valóság volta a modernitást követő korszakokban csak egyre nagyobb probléma lesz. Bauman szerint a folyékony modernitás generációja éppen amiatt vásárol, mert a vásárlás élménye az identitás megragadhatóságának érzetét kelti, mialatt természetesen e gyorsan cserélődő, a megszerzés pillanatában tökéletesnek látszó opciók csak egyre messzebb tolják azt, amiért megvásároljuk őket: sajátlagosságunkat. A magam részéről nem vagyok teljesen meggyőződve arról, hogy Baumannak teljes mértékig igaza lenne. Hiszen Charles Taylor éppen arról beszél, hogy ez a bizonytalanság és a keresés nem ebben az eltolásban merül ki, hanem egy új morális kínálat, az önmagunkhoz való hűség, önmagunkkal szembeni őszinteség ideáljában.²⁶ Az autentikusságnak. Messzemenően szimbolikusnak érzem, hogy ugyanaz a jelenség radikálisan eltérő diagnózisok megfogalmazásához vezet, mert ez számunkra azt bizonyítja, hogy e jelenségek értelmezése – és most nem trivializálom – jóindulat kérdése. De pontosítsam csak ezt a szót: itt a jóindulat a filozófiai érvkészlet előzményeire, az érvek hangsúlyaira, az egyes szerzők kontextualizációs szokásaira vonatkozik. Abban viszont biztos vagyok, hogy a *Csajok* viszonya a ruhához teljesen más, mint

problémásan vállalt elődjéé. Bár a lányok, talán Jessa kivételével, mindannyian kísérleteznek a társadalmi státuszt tükröző öltözetek adoptálásával, ebben valahogy nem sikeresek. Shoshanna például elképedve láttamozza, hogy ruhatára legfejlettebb kollekciója a hajpánt-gyűjtemény. Ennek a viszonyoknak két nullpontja is van.

Az első szezon nyolcadik részében, melynek címe *Weirdos need Girlfriends Too*,²⁷ megjelenik a divat rendszeréhez való viszony szofomorikus gesztusa. Hannah Horvath és az instabilan stabilnak induló Adam Sackler viszonya e rész környékén jut el a meghittség olyan vizuális meghatározásaihoz, melyeket később sosem fog tudni megismételni. Az olyan tökéletes párok biztonsága ez, akiket a munka még nem tett próbára. Ebben a részben – amennyire sejteni lehet Adam ötletét követve – egy olyan pizsamát viselnek mindketten, mely egy teljesen testszínű trikóból készült elől gombos kezestábas, a bébik rugdalózója mintájára, mely Adam szerint beteljesíti a szexuálisan vonzó öltözet fogalmát. Ennek az öltözetnek nincs színe (vagyis a lehető legsemlegesebb színe van, bőrszínű), nincs formája (teljesen követi a test vonalait), majdhogynem praktikuma sincs, s tagadja a divat trendfejlődésének logikáját. A gondolat a *Seinfeld* sorozat második szezonjában,²⁸ a főszereplő egyik stand-up jelenetében már ott volt: a divat kényszerítő ereje ellen Jerry Seinfeld javaslata az lenne, hogy járjunk el úgy, mint a filmekbeli úrlények, akik egyforma öltözetet viselnek. A formaruhák között pedig demokratikus szavazással lehetne dönteni. Ez az öltözet nem a falanszter egyenruhája, hanem az öltözködés logikáját értetlenül szemlélő gyereké. Hogyan mentek egyáltalán bele okos felnőttekből álló társadalmak, hogy ennyi felesleges energiát és pénzt fektessenek be a lehető leghiábavalóbb, hiszen a lehető leggyorsabban elavuló kellékbe?

A divatrendszer másik nullpontjában ott van az az ugyanannyira jelentés nélküli ruha, melyet Hannah akkor vásárol meg, amikor reklámszövegíróként megkapja első fizetését. Ekkor és egyedül ekkor kapja meg a *Csajok a Szex és New York* csillogását. A manhattani napsütésben sétálni kövér bankszámlával egyenes módon vezet a divatrendszer elfogadásához. Hogy aztán a következő részben következzék a felmondás. Ha Jerry Seinfeldet emlegettük korábban, ugyanabból a részből idekívánkozik a hasonló perspektíva. Az új bőrdzsekit viselő főhóst szomszédja így dicséri meg választásáért: „*That's more you than you've ever been*” (ami hozzávetőlegesen annyit tesz: „*Ez sokkal inkább te, mint amennyire te valaha az voltál.*”). Éppen az a baj a felnőttek ruháival: sokkal inkább önmagad vagy benőd, mint amennyire valaha is önmagad lehetnél. Ezért nehéz kiválasztani, mérlegelni, hordani és elhordani a ruhákat. Ezért maradnak a klasszikus választások: a neonsárga, melltartó nélkül viselt hálólblúz, a rendezett sorokban álló zöld gyíkfigurákkal díszített póló, az egymásnak visszaköszönő ruhadarabok, melyek a sorozat különböző pontjain más-más szereplő választásai között térnek vissza.

Hogy az élet-könyv-sorozat konglomerátumot teljessé tegyem, még egy példát idézek itt arra, hogy Lena Dunham nyilvános éneje ugyancsak szolgált példát a divatrendszer szofomorikus használatára. A 2015-ös Golden Globe délutánján az Instagramon olyan képet posztolt magáról, ahol még szabadidőruhában volt, de már viselte a nagyestélyihez szükséges mellbimbótapaszt.²⁹ Mert mi a *white tie*, ha nem a felnőttek öltözködésének legszükségtelebb és legnevetesebb rituáléja? A 2016-os Met Gálán pedig, ahol a jövő inspirálta öltözék volt a party hívószava,

Dunham Jenni Konnerrel és Jenna Lyons-szal szmokingban jelentek meg – Yves Saint Laurent örökségére és a férfikódokat adoptáló nőmodell futurizmusára utalva.³⁰ Itt meg a férfiak *white tie* dress code-ja került régi-új kontextusba.

Ahogy a gardróboptimalizálás végbemegy, úgy lesznek egyre autentikusabbak a nem opcionális opciók is. A felnőtt életnek a metaforája az UGG – ráadásul a párban viselt változat, majd a vörös előadói rúzs vörös körömlakkal.

A szofomorikus tradíció Woody Allentől Lena Dunhamig következetesen épül. Dunham azonban e perspektívát nem váltotta fel az írószerep aprópénzére, ahogyan azt Woody Allen olyan sokszor tette (lásd például az 1997-es *Agyament Harry*³¹). Nem tehetette, mert a világról való gyerektudása nem csak a sajátja, hanem többen osztoznak rajta. És ők nem lehetnek mind írók. Mint ahogy tanárok sem. Ez lett ugyanis a negyedik szezon végére véglegesnek látszó állás. S hogy éppen ez, abban igen jó kis tanulság van: a szofomorikus perspektívával gyermekek, legalábbis Hannah-nál fiatalabb golyák közé menni abszolút nem veszélytelen. Kiderülhet például, hogy bizonyos kérdésekben előtte járnak, hogy nem saját kútfóból ugyan, de többet tudnak barátságáról, szerelemről, családi konfliktusokról.

Ugyanolyan autentikus-e, ugyanolyan jó-e az ő tudásuk? Míg Hannah velük konfrontálódott a negyedik és ötödik szezonban, az írói szerephez való visszatérés az ötödik évad végén arra utal, hogy a tanárként megszerzett autentikusság-mintát próbára kell tenni az irodalomban is.

Ezt az elemzést a sorozatról és a könyvről szóló kritikák módszeres diskurzuselemzésével kellene kiegészíteni. Így jól látszana, hogy a megélt élethez, a tapasztalathoz való hozzámérés komoly kritériuma az ítéletmondásnak. Az autentikusságnak itt is az őszinteség és annak számonkérése a mértékegysége. Ez viszont egy következő feladat.

JEGYZETEK

1. „I have work, then this dinner thing, then I am busy trying to become who I am.”
2. Lena Dunham, *Girls* 1–5, 2012–2016.
3. Lena Dunham, *Not That Kind of Girl*, Random House, 2014; Lena Dunham, *Nem olyan csaj*, ford. Tamás-Balha M. Etelka, Libri, Budapest, 2015.
4. Darren Star, *Sex and the City* 1–6, 1998–2004.
5. Larry David – Jerry Seinfeld, *Seinfeld* 1–9, 1989–1998.
6. Lásd többek között Kim Akass – Janet McCabe, *Reading Sex and the City*, I. B. Tauris, 2004. 12–40.
7. A szlogen a *Szex és New York* sorozat főcímében jelenik meg egy autóbusz oldalára írva, a *Csajok* kapszán pedig fórumbejegyzésekben tűnik fel.
8. Ld. pl. Chelsi Barnard Archibald, *Jessa the Existentialist = Girls and Philosophy*, szerk. Richard Greene – Rachel Robinson-Greene, Open Court, Chicago, 2015, 61–73.
9. Dunham könyvének alfejezetei rendre: Szerelem&Szex; Test; Barátság; Munka; A Nagy Összefüggés.
10. „I think that I may be the voice of my generation – she said. Or at least a voice ... of a generation.” *Girls* I. évad, I. epizód, *Pilot*.
11. A láthatatlanságok biztosító gyűrűt birtokló király mítoszát Platón *Az állam* című dialógusa alapján hivatkozom. Platón, *Az állam*, ford. Jánosy György, Második könyv, <http://mek.niif.hu/03600/03629/03629.htm> (utolsó elérés 2016. 03. 30.)
12. Somogy Varga, *Authenticity as an Ethical Ideal*, Routledge, London – New York, 2011, 127.
13. Rachel Crossley, *Can Millennials Be Authentic? = Girls and Philosophy*, szerk. Richard Greene – Rachel Robinson-Greene, Open Court, Chicago, 2015, 85–95, 92.
14. Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge – London, 1991.

15. *Uo.*, 26.
16. *Uo.*, 27.
17. *Uo.*, 28.
18. Varga, *i. m.*, 13–34.
19. Michael B. Breverland, *Building Brand Authenticity*, Palgrave Macmillan, 2009, 26–27.
20. Crossley, *i. m.*, 88.
21. Archibald, *i. m.*

22. Ebben a tekintetben Darren Starrnak az a 2016-os állítása, hogy ő más, Carrie-t nem Mr. Big karjaiba eljuttató zárlatot szánt volna a sorozatnak, nagyon elgondolkodtató és kiélezi azt az ellentétet, melyet a Darren Starr és a Michael Patrik King koncepcói között van. Lily Karlin, „*Sex And The City*” Creator Darren Starr Didn’t Want Carrie To End Up With Big. *The show ultimately betrayed what it was about*, Huffington Post 2016. 01. 16, http://www.huffingtonpost.com/entry/sex-and-the-city-creator-carrie-big_us_569a6403e4b0778f46f98758 (utolsó elérés 2016. 03. 30).

23. Amy Harris *The Carrie Diaries* (Carrie naplója, 2013–2014) című sorozata olyan spin off, mely koncepciójában kevésbé radikálisan követi a *Szex és New Yorkot*, viszont éppen erre a hiányra mutat rá.

24. A szofomorikus humor ráadásul férfiakra jellemző, éppen emiatt is izgalmas ebben a feminista környezetben való megjelenése. A szofomorikus humorról maszkulinitáshoz való viszonyában lásd Amanda D. Lotz, *Cable Guys. Television and Masculinities in the 21st Century*, New York University Press, 2014, 19–52.

25. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, 2006, 53–91.

26. Taylor, *i. m.* 15–16.

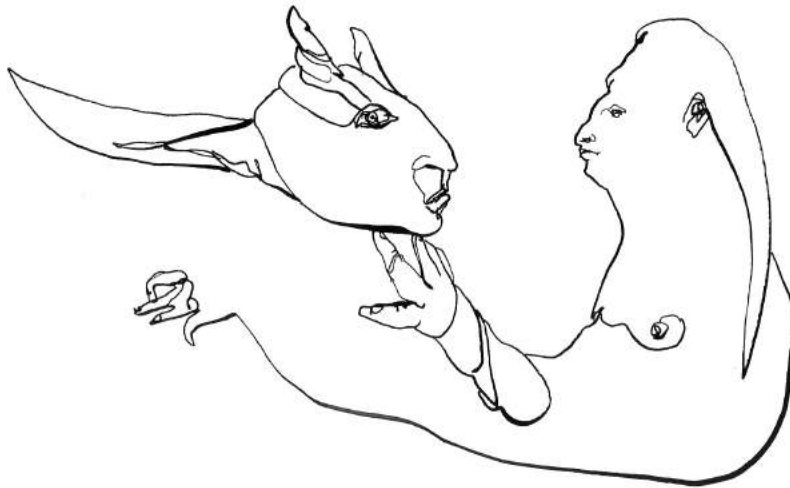
27. Kb. „a különcöknek is kell barátnő”, a *weirdo* szlenges jelentését azonban a 'különc' nem adja vissza – vagyis ismét a *nemolyanság* egy motívumát tartalmazza, bár negatív sztereotípiával jellemzi e másságot.

28. David – Seinfeld, *i. m.*, *The Jacket*, II. évad, 3. rész.

29. Nate Jones: *Lena Dunham had the Best Time at the Golden Globes*, Vulture 2015 01. 12, <http://www.vulture.com/2015/01/lena-dunham-golden-globes-photos-taylor-swift.html> (utolsó elérés: 2016. 03. 30.).

30. Natasha Young: *Lena Dunham&Jenni Konner dressed up as Jenna Lyons for the Met Gala*. Refinery29 2016. 05. 02, <http://www.refinery29.com/2016/05/109804/lena-dunham-jenni-konner-jennalyons-met-gala> (utolsó elérés: 2016. 05. 03.).

31. Woody Allen, *Deconstructing Harry*, 1997.



szemle

Humán műveltség és menedzsmenttudás

SEBESTYÉN ATTILA: *MENEDZSER HUMANIZMUS: A SZERVEZETI ÉS ÜZLETI ÉLET „ÁTLELKESÍTHETTSÉGE”*

Nem könnyű találni kontextust rendelni Sebestyén Attila *Menedzser humanizmus: a szervezeti és üzleti élet „átlelkesíthettségé”* címen megjelent első monográfiájához, de a címről felidéződhetnek bennünk könyvek a spirituális gazdaságról, például a Zsolnai László által szerkesztett *Spirituality and Ethics in Management* (Kluwer, 2004; Springer, 2011). Az összevetés csak átmenetileg érvényes, de közös nevező lehet az a nézet, hogy a gazdaság az emberi létfenntartást jelenti, így nem kizárólag pénzcsinálás, jóllehet, a haszonmaximalizálás fontos szempont. A gazdálkodásnak az életminőséget kell szolgálnia, az életminőségbe pedig (a pénzben mért életszínvonal, a gondtalan megélhetés mellett) beletartozik az izgalmas, kreatív munka, a személyiség lehetőségeinek megvalósítása, a személyközi kapcsolatok etikus ápolása, a társadalmi innováció, a kultúrába ágyazott önreflexió, életstílus és ízlésszempény összehangolása.

A címben az „átlelkesíthettség” kifejezés szembeötlik; eszünkbe jut a lélek, a szellem megelevenítő ereje, s ezt az asszociációt a könyv egyik legszemléletesebb sztorija rögtön alá is támasztja. Henry Ford 1913-ban garantált napibért jelentett be, munkaerőpiaci bizonytalanságok idején bér- és foglalkoztatáspolitikai újítást kezdeményezett, vagyis pénzügyi, munkaszervezési és jóléti innovációt illesztett a gyártástechnológiai mellé. Ezt a formabontó emberbaráti megoldást a *The Wall Street Journal* úgy kommentálta, hogy az üzletember bibliai vagy spirituális elveket próbál alkalmazni olyan területen, amelyre ezek nem valók. Ford döntését a monográfia egyik főszereplője, Peter Drucker a teremtő kreativitás példajaként olvasta: társadalmi problémát sikerült üzletté alakítani, ám úgy, hogy a gazdaság anyagisága mögött magasabb rendű értelem mutatkozott meg (167.). Drucker történetmesélése összetett világlátásra utal, eltérő diskurzusokat (üzlet, morál, spiritualitás, művészetek) sző kreatívan egymásba. Ezzel rokon szellemi erőfeszítés Sebestyén Attila gondolkodásmódja és szövegszervezési gyakorlata.

Az „átlelkesítés” kifejezés értelmezését folytatva támaszkodhatunk arra, hogy Drucker – vagy a könyv másik főhőse, Charles Handy – világlátásában meghatározó volt a vallásos-spirituális távlat. A spirituális nem a reliigiózus szinonimája: az anyagi jóléthez képest transzcendens értelem keresését jelenti, szemléletmód, mely a gazdaságban is mélyen gyökerező humán értékekre fókuszál, kapcsolódást kísérel meg az egyénfeletti, nem emberi léptékű erőkhöz. Sebestyén Attila munkáját időszzerűvé teszi, hogy a tudományos és az üzleti világ egyre többet foglalkozik a spiritualitás és az üzlet viszonyával, a kapitalizmus mainstream üzleti modelljeit öko-

lógiai (fenntarthatósági) és társadalmi dimenzióban próbálják szelídebbé tenni. Ez utóbbiban az érintettekkel való interakcióról van szó, a munkavállalók bevonásáról a döntésekbe, a kölcsönösen előnyös együttműködés kialakításáról. Komoly egyetemi kutatások (Cambridge, Harvard, Princeton, Yale) vizsgálják a gazdaság és a spiritualitás viszonyát, s ez kihat a menedzsmentgondolkodásra is. A spirituális elveket figyelembe vevő menedzsment racionális is lehet, éppen ezért veti el a szélsőségesen materialista üzleti modellt, melynek a válságát éljük. Ian Mitroff *Smart Thinking for Crazy Times. The Art of Solving the Right Problems* (Berrett-Kohler, 1988) című könyvében kétségtelenné tette a menedzsment egzisztenciális, spirituális dimenzióját a „metaphysics of management” terminus bevezetésével. Ha a spiritualitás érvényesülni tud a menedzsmentben, akkor kibővül a szervezeti célok hagyományos megfogalmazása: üzlet és küldetés, szervezet és működés értelméről, azonosságáról, sikeréről a költség-haszon kalkulációkon túllépve többdimenziós, holisztikus, filantróp távlatban gondolkodik a vezető. Innen nézve a címben a *menedzser humanizmus* szó szerkezet arra a meggyőződésre utal, hogy a felelős üzleti, szervezeti vezetés a gazdasági folyamatok inherens bizonytalanságával együtt is segíti testi-lelki-szellemi jólétünket, vállalja a társadalmi innovációt.

Az eddigi kontextusképzés szűkösségét akkor értjük meg, ha tudatosítjuk, hogy Sebestyén Attila monográfiája szokatlan útra lépett, amikor spiritualitás és menedzsment közös távlatába beléptette az imagináció retorikai szerepkörét, s fókuszba helyezte a menedzseri-vállalkozói vízió hatását a munkahelyi-üzleti élet gyakorlataira. Megkíséreltem feltárni, milyen erénytan, antropológia és milyen retorikafogalom áll e termékeny újítás háttérében.

A pénzszerző életforma bizonyos kényszert ró az emberre, ezért a profit és az etika összeegyeztetése önkorlátozást, önszabályozást igényel. Charles Handy, a cégvezetési stílusok és szervezeti magatartásformák elemzésének szaktekintélye a BBC *Thought for the Day* című rádióműsorában médialelkészként szólalt meg, a társas együttélés praktikus filozófusaként. Példázataival azt sugallta, hogy önmagán túlmutató ügyeket szolgálhat az üzlet, ha a személyes szuverenitást, a kezdeményezőkészséget, az energiát társítja a rokonszenvvel, a szerénységgel és a felelőséggel. Az öngondozást irányító kiválóság ilyenformán távoli örököse az arisztotelészi erénytanak: bölcsen teszi a vezető, ha a gyakorlati hozzáértés, a tudományos megismerés, a filozófiai bölcsesség értelmi erényét ötvözi a megértő (a méltányosság tekintetében helyesen ítélő) gondolkodás, a jó iránti feltétlen elkötelezettség etikai erényével. E jellemvonások Arisztotelésznél magukban foglalják az akaratot, és gyakorlással tökéletesíthetők, ahogyan a morális képzelőerő is fejleszthető. Drucker az üzleti vezetők figyelmébe ajánlotta Arisztotelész etikai tanításait (Marcia Kurzynski: *Peter Drucker: modern day Aristotle for the business community*, Journal of Management History, 2012/1, 6–23.). Sebestyén Attila az angol romantika és romantikakutatás imagináció-fogalmát hasznosítja újra, amikor a vállalati filantrópia kulturális kreatív aspektusát állítja középpontba: a cégsiker a menedzser képzelőerejének fejlettségén is múlik. A menedzseri erények között a többinél erősebb fénybe kerül az imaginációs képesség: nagyobb valószínűséggel válnak innovatív vezetőkké azok, akik képzelőerejükkel képesek különféle, a sa-

jájtuktól eltérő terület összefüggéseit átlátni és saját cégükre alkalmazni. A könyvben számos példát olvashatunk inspirációs forrássá vált céges imaginációfejlesztésre.

A monográfia ajánlata, hogy vegyük figyelembe a retorika mindenütt való jelenlétét az üzleti, szervezeti valóság alakításában és észlelésében. A tettek, döntések, kommunikációk által előálló cselekvési pozíciók átmenetileg ugyan láthatóvá tesznek valamennyit szervezet és környezete érdekviszonyaiból, de itt mindig marad valamennyi bizonytalanság is, amely szintén kezelésre szorul (és ellene is szegül annak). Az egyéni törekvések és a közösségi érdekek még eléggé jövedelmező érvényesítését a résztvevők elvárják a fenntartható együttműködés reményében, de minden tervezés ellenére bizonytalan, hogy milyen és mennyi érdek sérül. Ezért az együttműködés és a versengés, az azonosulás és a megkülönböztetés az üzleti-szervezeti folyamatok olyan *velejárói*, melyek nem elemezhetők pusztán megtervezettségként vagy pusztán természetességként: az ilyen helyzetet nevezte Kenneth Burke retorikáinak. Burke minden apró eltérést, akár szándékolatlan tévesztést a nyelv retorikai alapjának tekintett; ennek a nézetnek a bevezetése kívánatos az üzleti élet, a szervezeti folyamatok elemzésébe. Mindig markáns ízelítőt kapunk ugyanis a nyelv retorikai természetéből, amikor egy helyzet résztvevői nem tudják megállapítani teljes bizonyossággal, hogy hol végződik a kooperáció, hol kezdődik az egyik partner másik általi kizsákmányolása. Egy helyzet olvasása, megértése nyelvi figyelmet és képzelőerőt követel meg; a cégsikert veszélyezteti, ha óvatlanul értelmezik egymás megnyilatkozását a felek, téves pozícióba képzelik bele önmagukat és a másikat, legyen szó üzletfelek, vezető és munkavállaló vagy éppen két beosztott viszonyáról. Identifikáció és elkülönülés példaszerű intenzitása figyelhető meg az irodalomban: e kulturális terület tanulmányozása fejlesztheti a menedzser képzelőerejét és óvatossá teheti a nyelv eszközszerű, mechanikus hasznosításával szemben. Drucker tanácsadóként az üzleti vezetők imaginatív inspirálását szorgalmazta nyelvi leleményeivel (metaforák, terminusok, anekdoták, példatörténetek).

A *Menedzser humanizmus* című könyv azt vállalta, hogy rákérdez a szervezeti munkavégzés közegében és folyamatában termelődő értelem diskurzív, szemiotikai és textuális feltételeire. A szervezeti együttélés szervezése, a munkavállalói tudatok és kapcsolatok gondozása a menedzserek számára kötelező nyelvi-textuális, szemiotikai feladat, de ez próbára teszi a felkészültségüket. A normál munkaviszonyúak helyére a későkapitalista fogyasztói társadalom munkaerőpiacain ágazatoktól független szabadfoglalkozásúak lépnek, akik gyorsan képesek egyik szakterületről a másikra átváltani. Életvitelük és karrierjük rugalmas, változatos, folyton új identitáselemeket, készségeket, erősségeket kell felfedezniük magukban, önmaguk pozicionálásához ezeket meg is kell nevezniük, érdekeik érvényesítése is szükséges a személyközi viszonyaikban. Mindez megterhelő helyzetekbe viszi bele a vezetőt és a munkavállalót egyaránt. A munkahelyi cselekvési helyzetekben folyton sor kerül diskurzív pozíciócserékre, perspektívaváltásokra, a vezetőnek bele kell helyezkednie a beosztott helyzetébe (és fordítva), a kreatív helyzetkezeléshez szükség van képzelőerőre, az eltérő gondolkodási stílusok és látásmódok közötti gyors közvetítésre. Az identifikáció a szervezeti küldetéssel, az ehhez igazodó munkaszervezés, a céges célmegvalósítást és az önérdeket ötvözni képes munkavégzés kifejezetten nyelvi cselekvés: a szervezeti kommunikáció kifino-

multsága sikertényező lehet. Akadályozza a munkahelyi problémamegoldást, hogy nyelvi intelligencia és társas kompetencia híján sok menedzser és sok munkavállaló sem a rutinok követéséhez nem elég fegyelmezett gondolkodású, sem a kreatív formabontáshoz nem elég művelt. Magam is sokszor hallottam már nagy kultúrájú, széles látókörű menedzserektől, hogy a munkahelyi kreativitás, elkötelezettség és innováció igényli az inspirációt, az intuíciót, az empátia olyan formáit, melyekkel leginkább az irodalom tud szolgálni.

A könyv tézise, hogy a vezetői víziónyújtás, a munkavállalói identitások gondozása, a munkafolyamatokban résztvevők intellektuális inspirálása megköveteli – mindig is megkövetelte – a menedzsmenttudás és a bölcsész készségek összekapcsolását. A bölcsész műveltség, a szövegolvasó készség támogatni tudja az öngondozáshoz és a munkaszervezéshez nélkülözhetetlen mentális-szellemi transzfert, amely már mindig is közreműködik az üzleti-szervezeti sikerben. A társas viszonyok és az egyéni identitás modelljei, a tehetség- és önfejlesztés technikái, a rekreációs tevékenységek visszacsatolásai diskurzív rutinokat feltételeznek: mások tudataival kell közös platformra kerülnünk, meg kell értenünk, hogyan érzékelhető mások perspektívájából a saját teljesítményünk. A *Menedzser humanizmus* aprólékos diskurzuselemzésekkel feltárja a szervezeti élet egyéni és társas nyelvi-textuális tevékenységeiben a *poiészisz* mozzanatot (a dinamikus, a létrehozó, az átalakító, a lehetségesbe továbbvezető összetevőt). Válaszokat nyerünk arra a kérdésre, hogy a menedzsmentben miért került kiemelkedő szerephez a szervezeti kultúra tudatos gondozása, a kreatív-kulturális iparágak fejlesztése, a kulturális közvetítői pozíciók megszervezése, a későkapitalista tudásmunkás önmenedzselése, mentális kondicionálása és önformálása. A könyvben a menedzsment fogalmának irodalomtudományos és társadalomfilozófiai gazdagítása valósul meg.

A *Menedzser humanizmus* irodalmisággfogalma a szakterületi specializálódás (szépirodalmi, esztétikai, antropológiai, lélektani, szociológiai) előtti retorikához kötődik vissza Kenneth Burke útmutatását követve. A retorika a XVIII. század végéig a társadalmi-kulturális identitásképzés nyelvi-textuális organonja volt. A retorikai elemzés a társadalmi cselekvők által elfoglalt és felkínált pozíciók konstrukcióját tárta fel. Ez a menedzsment számára is mintaadó: helyzetkezelés során nyilvánvalóvá tesszük vagy elrejtjük az érintettséget, közvetítjük az érdekeket, megkülönböztetünk. A könyv szóhasználatában az irodalmi alkalmazás mindig több az olyan eszközszerű hasznosításnál, mint amilyen például a pszichológiai öngyógyítás vagy a direkt politikai-társadalmi meggyőzés. A használati irodalomnak a retorika felé kitért fogalmába a társas identifikáció és divízió ambivalens viszonyát is beleérti a szerző. Így ezzel az irodalmisággfogalommal dolgozva kellően komplex értelmező környezetbe lépteti be a menedzseri munka és a szervezeti élet nyelvi-textuális rutinjait. Amióta az automatizáló munkaszervezésen túl jelentőséget nyertek a munkahelyi informális kölcsönhatások, a szervezeti kultúra olyan komplex rendszerré vált, amelyben „a szellemi, tárgyi és magatartási-cselekvési jelenségek közötti mediációban a nyelvi figurativitás és az imagináció játszik alapvető szerepet” (61.). Az üzleti-szervezeti élet megköveteli a helyzetek olvasását: a figuratív nyelvhasználat függvénye is, hogy milyen gondolkodás- és magatartásformák alakulnak ki a szervezetben. Gareth Morgan „imaginization” – „képszerveződés” – fogalmára támaszkodva

Sebestyén Attila amellett érvel, hogy ha a szóképek által formált szervezeti víziók és cselekvések kapcsolatára fókuszálunk, akkor távolságot tarthatunk a szervezet kifejezésre ráarakódott mechanikusság és instrumentalitás idejétmúlt képzetétől.

Az érvelésben gyakran kerül elő az esztétikai élmény közvetítő funkciója. Sebestyén Attila a művészeti, irodalmi alkotások, az előadóművészetek üzleti-vállalati szereplehetőségét abban látta, hogy „a menedzsmentben és szervezetekben – szunnyadó vagy eleven módon – már jelen lévő szellemi-spirituális értéktartalmaikat fölserkentessék (többek közt erre is utal az *áttekintés* fogalma)” (15–16.). A művészeti – főleg a költészeti – világkonceptualizálás hasonló tevékenység, mint az üzleti vállalkozóé, aki új termék kategóriákon, innovatív látásmódon, iparágakat forradalmasító üzleti modelleken dolgozik (137.). Érdemes emlékeznünk arra, hogy Joseph Schumpeter 1911-ben (*Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*) új valóságok potenciális megalkotóját látta az üzleti vállalkozóban, de ugyanezt a dolgozók vezetésére is igaznak tartotta: az új kombinációk kipróbálása, a sablonok leépítése (teremtő rombolás) a munkaszervezés megújításának is az alapja. A művészet imaginárius és a fikcionális világa a valóságra olyan távlatot nyit, ahonnan folyton más lehetőségek nyithatóak és lehetséges valóságokként határozhatóak meg. A modern művész ennek a világviszonylatnak az egyik megszemélyesítődése. A másik a vállalkozó, vagyis az, aki a társadalmi ellenálláson aktívan keresztülviszi a meglévő dolgok és erők új kombinációit, és ezzel konstitutív szerepre tesz szert. Innovatív tevékenységével megkülönbözteti magát attól a gazdasági alanytól, aki a meglévő piacokon mozog. Schumpeter vállalkozója piacokat teremt, új gazdasági valóságokat. Létrehozó tevékenysége közel kerül e világviszonylat harmadik megszemélyesítődéshöz is, a politikai szuverénhez, aki részben a jogrenden kívül áll, mert ezt nem csupán garantálnia kell, hanem mindjárt meg is kell teremtenie rendkívüli állapotban.

Foucault egy 1978-as előadásában úgy fogalmazott, hogy az ökonómia esztétikai tudományterület (*Geschichte der Gouvernementalität II*, Frankfurt/Main, 2004, 387.). A gazdasági folyamat – és a gazdasági racionalitás – komplexitásra és véletlenre épül, tehát éppen nem ezek központosított csökkentésére; a homo oeconomicus a kommunikatív ember, a cserélődő partner a cserefolyamatban, aki rugalmasan igazodik ehhez a komplex távlati sokféleséghez. A versenytársadalomban nem a tekintély a társadalomszervezés alapelve, a társas viszonyokra inkább úgy tekintünk, mint az önfelépítés saját dinamikájú folyamatainak átmeneti effektusaira. Sebestyén Attila a bizonytalanság kezelésének üzleti és művészi változatait közvetíti egymás felé. Ajánlatához lesznek, akik az esztétika területéről közelítenek, számukra kézenfekvő kontextus Michael Makropoulos *Kunstaunonomie und Wettbewerbsgesellschaft* című írása (*Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Hg. von Christoph Menke, Kadmos, 208–225.). A művészet a valóság és lehetőség differenciáját úgy teremti meg, majd úgy intézményesíti, hogy közben a csak lehetséges terén a rendezési kényszereket is felmutatja. Az esztétika autonómiaigénye nem szuverenitásigény. Hasonlóan a menedzser sem tekinti magát a szervezeti világ törvényadójának, hanem a különböző, egymást esetleg felülmúló, mindenesetre egymással versengő lehetőségek területén ügyműködik, ahol az ő lehetőségeit is korlátozza valóság és lehetőség realitásképző különbsége.

Sebestyén Attila könyve érvel a *könyvmédiум üzleti és kulturális elevensége* mellett. A kulturális gazdaságtanról írt fejezetben az üzleti és a szellemi közötti transzfer mintázataként tárgyalódik a könyvpiar. Ennek strukturális ambivalenciája a profitorientált üzletszervezés és a nem beárazható szellemi értéknyújtás feszültsége. A kereskedelmi intézmények öndefiníciós területté változtatják a vásárlást, ezzel egyfelől megkövetelik a tájékozódás és ízlésítélet önállóságát, másfelől bele is avatkoznak a közösségi és egyéni életformákba, mert beelöknnek a trendeknek megfelelés kényszerébe. Autonomia és megfelelés kettőssége jellemzi a fogyasztói ízlést. Kapcsolódás és leválasztódás ambivalenciája szervezi a Cyril Northcote Parkinson szórakoztató bürokrácia-szatírájáról írt esettanulmányt is. Ironikus, ahogyan a *Parkinson törvénye* leválik a menedzsmenttudományos diskurzusról, közben megbízható tudományos értekezésékként vissza is csatlakozik rá. Ezzel a reflexió játéktereit elevenen tartja, megkérdőjelezi a fennállót, témává teszi, hogy a megnyugtatóan felvázolt valóság másképpen is lehetne, képzeletbeli cselekvési és döntési tereket hoz létre.

Az üzleti szféra kulturális tényezőiről szóló könyv kultúrgazdaságtani érvelésében kulcsszereplő a *kulturális közvetítő*. A menedzser a kultúrabróker szerepébe kerül a munkahelyi közösség, a kreativitás és az imagináció gondozása során: esztétikai és szimbolikus tudatformákat forgalmaz, közbelép konfliktushelyzetekben, innovációs lehetőségeket azonosít be és helyez kontextusba a tartalompiacra, átpozicionálja újszerű használatra a már előállított tartalmat, segíti a peremjelenségek kanonizálását, gazdagodásként állítja be az eltérő életformákkal történő találkozást. Az érvelés itt is diskurzív és szemiotikai tevékenységekre irányítja rá a figyelmet: ön- és reprezentációs tevékenységekre, jelek és szimbólumok cseréjére, a vezető és beosztott együttműködéséhez szükséges képzelet fejlesztésére, a cég által előállított javak, szolgáltatások jelentéssel, presztízzsel felruházására, termelés és fogyasztás összekötésére, a munkavállalói tudatok és kapcsolatok gondozására.

Az önmenedzsment-irodalomról, majd a Peter Drucker és Charles Handy menedzsmentirodalmi munkáiról szóló fejezetek a rendszeressé tett textuális és interpretatív rutint vizsgálják. Az elemzések az üzlet értékességével foglalkoznak: anyagiasság és spirituális értéktelítettség feszültségével. Részletes betekintést nyernünk olyan vezetők diskurzusaiba, akik új működési területeket alakítottak ki maguknak azáltal, hogy műveltségük sokrétű, jártasságuk széleskörű volt, s képesek voltak „egy integrált világlátásban egyesíteni az üzlet, a tudomány, a társadalom és a történelem diskurzusait” (12.). Az érvelés a bölcsész kompetenciák megletétét, illetve az ezek iránti fogékonyságot igazolja a menedzsmenttudományi diskurzusban. Charles Handy néhány szövegéről aprólékos retorikai olvasatot kapunk. Sebestyén Attila bölcsészként és kommunikációs szakemberként azt ajánlja a menedzsmenttel foglalkozók figyelmébe, hogy szövegeket és intenciókat árnyaltabban értünk meg, ha szervezési stratégiáikat retorikai kategóriákkal is megközelítjük. Kiderül, hogy a történetmesélő Handy példázatai saját instruktív erejüket is megkérdőjelezzik, arra intenek, hogy egy sztori nem közvetlenül érvényes, meggyőző vagy példamutató bármely olvasó számára (209.).

Sebestyén Attilát a *monográfia* műfaji eszménye vezérli, amikor megkísérel egymáshoz közelíteni első látásra különmemű, külön fejezetekben is tárgyalt tevékenységeket. Pontosabban e tevékenységeknek a könyvben felvonultatott veze-

téstudományi, menedzsmentirodalmi, kulturális gazdaságtani, irodalomtudományi szempontú értelmezéseit igyekszik integrálni egy – szándékai szerint sem egységes, nem törésmentes – meta-diskurzusban. Így integrálódnak egy átfogó szellemi-spirituális praxis kategóriájában, a *textuálisan megvalósuló mentális öngondozásban* az imaginációs mentális transzfer eltérő gyakorlatai, melyek időben és társadalmi-kulturális beágyazottságban is mások. Néhány példát említek: a Drucker által szorgalmazott „manager’s letter” és a feedback-elemzés, a puritánok közkeletű spirituális biográfiái, a Zappos szervezeti kultúrájában a „Core Values” vagy a „Culture Book” megszövegezése. Az érvelés azonban kellően produktívvá teszi ezeket a kontextusközelítéseket: az eltérő diskurzusok kreatív illesztése az olvasó képzeletére végzett munkaként fizetődik ki. Ez az írásmód ráveszi az olvasót arra, hogy felszabadítsa elméjét, melyet prekonceptiók, kulturális beidegződések és nyelvi sablonok terhelnek meg. Így jobban megértjük, mit vár el Drucker az üzleti vezetőtől a vállalati élet rutinjában: a megrögzült mentális formulák nyomásától megterhelt elméjét frissítse fel új meglátásokkal.

A *nyelvkeresés és a tárgyterület alakítása* feltehetőleg komoly szellemi feladat elé állítja majd az olvasót. A társadalomtörténeti, kultúra- és irodalomtudományi, a szervezetkutatási és a vezetéstudományi szakirodalom, továbbá az üzleti irodalom és a különféle sajtóanyagok szövegtípusai, fogalmi rendszerei a regisztereket keverve lépnek be a könyvben kibontakozó diszciplína- és diskurzusközi érvelési mezőbe. A monográfia a felsorolt területekről egyaránt számíthat érdeklődésre, hiszen a költői imagináció és az üzleti menedzsment víziókényszere közötti analógia kifejtésében megtalálhatja a neki fontosat a menedzser, a társadalomtudós és a bölcsész is. Instrumentálisan hasznos tudás van itt felhalmozva a vezetéselmélet és a gyakorlati menedzsmentmunka számára. Közben a szervezettudományi és öngondozási diskurzus nyelvi-retorikai elemzéséből azt is megértjük, hogy itt érték-konstrukciókról van szó, melyek a gazdasági és szervezeti folyamatokat alakítják, s befolyásolják az üzleti életről kialakult képünket.

Hadd szemléltessem ennek a sokrétűségnek a *produktív* erejét azzal, hogy felkeresem a könyvbeli szemlélet egyik kulcsszavának, a „dinamika” fogalomnak az előfordulási helyeit, s megvizsgálom, milyen használati értékben áll ott. A „dinamizmus” fogalma segít leírni egy intellektuális stílust, mely azon a tapasztalaton alapul, hogy a viszonylatok nem előre rögzítettek, instabilak, ismeretlenek, megjósolhatatlanok, kölcsönösen kapcsolódnak, kontextusoktól függően átíródnak. Dinamizmusa van „az élet valós gyakorlatának” (156.), erre az jellemző, hogy „az üzleti élet hagyományos logikája és racionalitása nem képes mindig kezelni”. Don Slater kulturális gazdaságtani írásához kapcsolódik az a megfogalmazás, hogy a termékfejlesztés, piactervezés, marketing és reklámozás területén az üzleti mechanizmusok „szemiotikai folyamatok dinamizmusát idézhetik fel” (78.). Egy termék-kategória újrafogalmazása a termékpiac destabilizálására is képes, ez az újrapozicionálás egyaránt feltételez kulturális kontextus-ismeretet és eszközszerűen racionális törekvéseket. Itt az érvelés a gazdaság szimbolikus-szemiotikai aspektusát erősíti, emlékeztet arra, hogy a szektorokat összeköti a szimbolikusság (John Allen), a gazdasági élet kulturalizálódik (Paul du Gay, Michael Pryke), a „jelműveltségben” (Scott Lash, John Urry) az ízléskülönbségek olyan szimbolikus-kulturális tényezők,

melyek átrajzolják a piaci struktúrákat. Máshol az eltérő érdekű egyetemi tudományterületek egymásba átcsúszását mintázza a piaci csereügyletek, „az adás-vétel (vagy épp a fúziós/felvásárlási összeolvadások) üzleti dinamizmusa” (163.). Ismét más helyen a poétika és a retorika szakterületi hagyományából vezet át az érvelés a menedzsment területére. Előbb a képzelet emberi képességéről van szó, az elme belső munkája és a külső környezet közötti közvetítésről, s ennek médiumaként egymásba átcsúszó textuális jelenségek (imaginációk és észérvek) retorikai dinamizmusairól (27.), később viszont a menedzseri-vállalkozói vízióról, melynek hatni kell a munkahelyi-üzleti életre. A két terület közötti átmenet mintája Kenneth Burke retorikafogalma, amely a társadalmi kapcsolatok „identifikációs dinamikusságát” (27.) egyesíti a szóművészeti imaginációval. Máshol más összefüggésben Charles Handy írásmódját úgy ismerjük meg, hogy abban „a pragmatikai (beszédhelyzeti perspektívák közötti) dinamizmusok” (215.) az intenciók transzferét, kölcsönfolyamatát indítják be.

Összességében a *Menedzser humanizmus* monográfia a társadalmi innováció-menedzsment szakírásosságának filozófiai diskurzusanalízisét hajtja végre. Főhőseihez hasonlóan Sebestyén Attila a kultúrabróker produktivitásával reflektál az analizált diskurzusok összeszövődéseire, könyve így válik a lelki és intellektuális inspirálódás, a „változtasd meg önmagad” imperatívuszát érvényesítő *self-help* képviselőjévé. (*Erdélyi Múzeum-Egyesület*)

OLÁH SZABOLCS

Megidézett jelenlét

LÁNG ORSOLYA: *TEJSZOBOR*

Láng Orsolya *Tejszobor* című első kötete nemrégiben látott napvilágot az Erdélyi Híradó Kiadó és a Fiala Írók Szövetségének gondozásában. A szöveg középpontjában az elbeszélő és társának kapcsolata, majd szakítása áll. A narrátor – látszólag – a mindenkori jelenen innen, olykor attól kisebb időbeli távolságot felvéve regisztrálja az eseményeket és interakciókat, de néhol a gyermekkori emlékek is beszűrülnek a narratívába. Innen nézve az első fejezet (*Tejfogak*) némileg rendhagyó is, mivel az kizárólag a gyermekkor eseményeit beszéli el, mintegy magába sűrítve mindazt az élményanyagot, amelynek fragmentumai a későbbiekben még elő-előbukkannak. Nem imitálja az elbeszélő a gyermeki nyelvezetet, így nem töri meg a regény nyelvi homogenitását sem. De a szöveg nyilvánvalóan fel is hívja a figyelmet az elbeszélés retrospektív jellegére, amikor önleplező gesztussal azt állítja: „Zorrónak öltözöm az álarcosbálon. Anyám szemceruzával húzza ki a bajuszom. Ő inkább a bohócot ajánlotta, de csak három év múlva engedtem neki.” (12.)

A narrátor a második fejezetben (*Tenger*) ismeri meg későbbi társát, s innentől fogva megszólalásai egyben a másik, a „te” megszólításai is, a líra beszédhelyzetét idézve fel ezzel az eljárással. Az aposztrophé eseményszerűségére többször rá is játszik, amikor a szöveg enyhe retrospekciója újra és újra jelen idejű elbeszélésbe csúszik át: „Így érkeztünk meg a szigetre, ahol a gépből kilépve meg kellett ta-

nulnunk lélegezni. [...] Ahogy ott fekszel, könyöködre támaszkodva, alig tudod rólam elfordítani a tekinteted.” (15.) Ilyen módon, úgy tűnhet, egybeesik az elbeszélés ideje és az elbeszélte események ideje – tehát a kapcsolatot alakulásában viszi színre az (el)beszélő, a megszólítottat pedig jelenlévőként tételezi. Ezt az olvasatot azonban keresztülhúzza, hogy habár a fabula könnyen azonosítható (azaz egy szerelmi viszony alakulását inszcenírozza), de a szüzsére kevésbé jellemző a kronológia – például a *Sötétkamra* című fejezet elején tél van, a vége felé már nyár, majd a következő fejezetben újra tél –, ami kizárja annak lehetőségét, hogy az elbeszélő a kimondás pillanatában élje át az eseményeket. Mindez nyilvánvalóvá válik, amikor a narrátor finoman reflektál az eseményektől való viszonylagos távolságára: „Kitámolygok hozzád, kiűzve az álom birodalmából, még kényelmetlenül az ébrenlétemben, a válladra hajtom a fejem, pedig olyan kicsi és könnyű vagy, hogy máig sem értem, hogyan hagyhattam el magam miattad.” (75–76.) Ez pedig arra is felhívja a figyelmet, hogy a „te” megszólítása és ezzel jelenlévőként tételezése merő illúzió.

Ugyanakkor az aposztrophé alakzatáról szólva megkerülhetetlen az „én” megkonstruálásának kérdése, mivel a megszólítás aktusa biztosítja, hogy „színre vigye saját elhivatottságát” (Jonathan Culler, *Aposztrophé*, ford. Széles Csongor, Helikon, 2000/3, 377.). Ez az „én” az, akinek a megszólított „te” elvileg válaszolhat. De mielőtt ez problémaként felmerülhetne, az is kérdéses, ki ez az „én” a másikkal való kapcsolatában. Az elbeszélő és a megszólított szerelmét az egybetartozás és a függetlenség iránti vágy egymásnak feszülő és egymást kölcsönösen felszámoló energiái alakítják ki és építik le. Kettejük hasonlóságát, felcserélhetőségét a megszólított „te” több kijelentéssel is megerősíti – erre jó példa egy álomleírása: „Egy éles kavicsra vagy kagylóra léphettél, mert hirtelen felkiáltottál: 'Vérzik! Vérzik!'. Amikor leguggoltam a lábadohoz, akkor vettem észre, hogy az én talpam alatt válik pirossá a fövény.” (16.) Nem csak az álom, a valóság szintjén is azonosítódik a két karakter: „Valaki le akart festeni téged, de neked a városban volt dolgod, és nem tudtál a modellkedésre időt szakítani. Megkérdezted, nem volna-e kedvem helyetted ülni. »Hiszen mindegy, hogy te, vagy én«, mondtad.” (48.) A kapcsolat kezdetére visszatekintve az elbeszélő szintén úgy nyilatkozik társáról, hogy „a kölcsönösség ideje alatt egyértelműnek tűnt kettőnk felcserélhetősége, az, hogy én kiválthatlak téged” (80.). Ennek ellenére a kezdetet ugyanúgy meghatározza a narrátornak az egyé válás mellett a különvalóságra való törekvése: „Türtöztetned kell magad, ne mozdulj utánam, hagyj távolodni. Én meg azt gondolom: ismerj meg magányosnak, akkor értékesebb lesz a társaságom.” (15.)

A *Szabad/függő beszéd* paradox játékot űz az olvasóval. Egyfelől az elején idézett hosszas párbeszéd – ami a fejezet mintegy negyedét teszi ki – fordulóiról nem árulja el, melyik tartozik az elbeszélőhöz, melyik a megszólítottéhoz, a narrátor kommentárja nélkül így bizonyos fokú önállóságra tesz szert a másik. A szöveg ezen része tiszta diszkurzussá válik (a fejezet címe is nyilvánvaló önreflexivitással osztja két részre a benne foglalt szöveget, kiemelve a kétféle beszédmódot), amelyben a másik mint szubjektum jön létre. De a fordulók eredete éppenséggel ki is következtethető, ami által tartalmuk némileg árnyalódik. Ha „a szavak az én birtokomban vannak, te nem tudsz velük bánni” és a „végighallgatod kudarcos kísérleteimet arra, hogy beszéljek hozzád, tisztességesen válaszolsz, de ez csak egy el-

ismerő visszhang” (100.) idézeteket az elbeszélőnek tulajdonítjuk, akkor a megszólítás sikeressége válik kétségessé, mely esetben minden csak pusztába kiáltott szó, a távollévő másik pedig már (értelmes) válaszadásra képtelen. A két olvasat nem egyszerűen két jelentést produkál – az utóbbi kétségkívül aláássa az előbbit. De a másik létezése már a szöveg egy jóval korábbi pontján elbizonytalanodik, éppen egy olyan pillanatban, amikor az elbeszélő levélben szintén szólni próbál a másikhoz: „Nem tudom, rajtam kívül tud-e másvalaki a létezésedről. Én nem tudok róla, így tehát nekem vagy.” (45.).

Habár a narrátor bevallottan vágyja a távolságot a megszólítottól, a valóságos eltávolodás az én elvesztésével fenyeget – mi több, egyenesen a halál lehetőségével kell számot vetnie. Ezt a következményt főleg áttételesen, metaforikusan veti fel: „Az ellened irányuló indulatnak függetlenségem igazolásaként tudtam örülni. Azt jelentette, hogy meg tudok állni melletted a saját lábamon. Ennek az ellenkezője akkor derült ki, amikor elléptél mellőlem. Elkezdtem dőlni feléd. [...] Vállhajtatódba fúrtam arcom. »Temess el«, suttogtam a gödörbe” (71.). Illetve: „Máskor arra ocsúdok, hogy ami benned elmúlt, bennem nem folytatódhat. »Meghalt?«, kérdezte nagyapám, reménykedve nézve nagyanyám rezzenéstelen arcát. »De hát akkor nekem is meg kell halnom«, mondta ki evidenciaként.” (76.) Az elválás mégis csak sokkal később történik meg, annál is később, hogy az elbeszélő bejelenti: „Nem tudok már hozzá szólni, csak harmadik személyként említhetem.” (119.) Stílszerűen *Személytelen névmás* a címe a rákövetkező fejezetnek, amelyikben már valóban fontolgatja, próbálgatja a „te” „ő”-vé alakítását, a másik elszemélytelenítését. Végül ez a kísérlet is kudarcba fullad, de mielőtt visszaváltana a megszólításra, az elbeszélésben széthasad a másik alakja egy elbeszélő „ő”-re és egy megszólított „te”-re: „A te neved magamba temettem, és az ő nevét véstem a nehezék köre.” (130.). A két névmás azonos vonatkozása kiolvasható a megelőző jelenetből, amelyben az elbeszélő és az egyes szám harmadik személlyel jelölt néhai társa megajándékozzák egymást ugyanannak a könyvnek egy-egy változatával. A páros könyv főszereplője egy hal és egy madár, vélhetőleg ugyanaz a Hal és Madár, akik a *Tejszobor* szövegébe ágyazott metanarratíva főszereplői, és akiknek a története metaforikusan kíséri, újrameséli az elbeszélő történetét. Az iménti idézet érthető úgy, hogy a „te” megszólítása már csak az „én”-en belül mehet végbe, hiszen az nincs jelen, halott („magamba temettem”), az „ő” pedig mindaz, ami megírható, elbeszélhető – a név a (sír)kövön, amely megmarad a „te” emlékezetétül.

Ezután az elbeszélő visszavált a megszólító pozícióra: „A távolság elé állítva szegezlek körbe a szavakkal, magamnak metszem ki alakod térből és időből. Visszaélek azzal, hogy félted az életed: mozdulatlanságra ítélek.” (130.). Ezeket a bonyolult költői képeket nehéz volna egyértelműen megfejteni, többféle olvasatot is kínálhatnak. A „te” kimetszése térből és időből, mozdulatlanságra ítéltése egyszerre kelti a halál és az örökkévalóság képzetét. A halál megfosztja az embert tértől, időtől, ilyen módon sem egyikben, sem másikban nem mozoghat tovább, sőt az elmúlás biztos jele a testi mozdulatlanság (mint *rigor mortis*). Ez az olvasat visszautal az eltávolodásra, de csak a másik halálát (elfelejtését) helyezi kilátásba. Ugyanakkor valakit kiragadni időből és térből, a kép vagy éppenséggel a szobor merevségébe zárni, megörökítés által is lehetséges. A szavakkal való kimetszés termé-

szetesen a szobrászat mellett az írás aktusát lépteti játékba a jelentésképzésben. Bármilyen is legyen ez a monumentumalkotás, célja az emlékeztetés, amely elvileg a felejtés ellen dolgozna. De – figyelmeztet Derrida – ez az archívum csakis az eredeti emlék helyébe lépve jöhet létre, amazzal pusztulásra ítéelve. (Vö. Jacques Derrida, *Az archívum kínzó vágya* / Wolfgang Ernst, *Archívumok morajlása*, ford. Beczky Péter, Lénárt Tamás, Bp., Kijárat, 2008, 21.) A két olvasat tehát nemhogy nem zárja ki egymást, de meglepően összecseng.

Azután, hogy az elbeszélő azt állítja, „[n]em akartam újabb történetekkel gyarapodni, és a meglévők közül is csak párat akartam kimenekíteni” (137.), leginkább kényszerességgnek hat az elbeszélés folytatása. Hogy mennyire nehéz lemondani a megszólalásról/megszólításról – hiszen azzal együtt a megszólított végleg elnémul –, újra a halál félelmével íródik körül: „Valaki úgy vélekedett, hogy a szirének hangjánál biztosabb halált jelent a hallgatásuk. [...] ...parttalan hallgatásod eláraszt, és sziklaszirtté változtat saját közepében.” (153.). A szövegből csak legvégül, az utolsó bekezdésben törlődik ki a „te”. A hegedülni tanulás – amely itt középpontba kerül – Visy Beatrix szerint (*Madártávlát és halszemoptika*, Műút, 2015054, 68.) a szakításból való sikeres kigyógyulást előjelezi. Az utolsó mondatban a *holnap* határozószó is valamifajta elmozdulást jelez a történetektől, az eddigi múltira irányultságot felváltja a jövő lehetősége.

Láng Orsolya prózája egy igen megfontolt, néhol talán kissé túl is gondolt alkotás. A zsúfolt, lírai nyelvezet, a metanarratívákkal körbeszótt, komplex narráció többet tartogat annál, mint amit ezen elemzés feltár, ugyanakkor éppen ez a rendkívüli esztétikai igény buktathatja el az olvasás élvezhetőségét. Érzékenysége mégis megkapó, sejtelmessége nem hagyja nyugodni az olvasót – a szöveg végül is eléri célját, és összességében egy kifejezetten ígéretes író körvonalaz. (*Erdélyi Híradó-FISZ*)

POGÁNY ESZTER

Mondd, hol van az a krézi srác?

HATALA CSENGE: *HÍRZÁRLAT*

1973 januárjában egy balassagyarmati testvérpár fegyvereket szerzett édesapjuk munkahelyéről, a helyi határőrségi laktanyából, s közel egy hétig fogva tartott húsz lányt a város kollégiumában. Követelésük az volt, hogy Budapestről repülővel Nyugat-Európába távozzanak. Mivel hírzárlatot rendeltek el az ügyben, hosszú ideig csak töredékeiben lehetett ismerni az eseményeket. 1986-ban jelent meg a korabeli sikeríró, Végh Antal kötete a túszzdrámáról, ami hosszú időn keresztül Nógrád megye kommunikatív emlékezetének része maradt. A *Könyörtelenül* alcíme szerint regény, a párbeszédet és a riport eseményközlő narratíváját a lineáris időrend felfüggesztése és a visszaemlékezések közbeékelődése teszi az olvasói reflexió tárgyává. A felforgató bűncselekményt a kötet hátsó borítójára elhelyezett egyik ajánló szerint persze a szocialista társadalom „vadhajtásaként” szükséges olvasni, ami-

ből okulni kell tehát. A cselekménysorozat abszurditása azonban vagy felszámolta az allegorizálás ilyesfajta közvetlen lehetőségét, vagy éppen, hogy a korabeli társadalmi-politikai rendet vonta radikális kritika alá. Hiszen azzal, hogy az elbeszélés módszeresen kerüli a hely- és személynevek használatát, felerősíti a kriminalisztikai jellegű szövegek (bírói, ügyészségi, rendőrségi jegyzőkönyvek) beszédmódjának hatását, tárgyyszerűsége ugyanakkor az egzisztencialista filozófia action gratuite-jét és az abszurd ontológiai-antropológiai karakterét hozza játékba.

Az eseményektől közel másfél évtizednyi távolságban kiadott Végh Antal-regény Nógrád megyében bizonyosan hatást gyakorolt a korabeli közbeszédre, de az emlékezet előhívási folyamatát is megváltoztatta olyan módon, hogy a regény elolvasásától kezdve a *Könyörtelenül* konstrukciója írta elő az emlékezés gyakorlatát. Az eseményekben sok család volt érintett ilyen-olyan módon, és rendkívül sokan érezték magukat érintettnek akár személyesen is (mint közvetlen résztvevői az eseményeknek), vagy éppen balassagyarmati lakosként, de akár a túsdrámához kapcsolódó belügyi cselekmények akkori résztvevőinek később megszületett gyerekeiként. A könyvből 1989-ben *Túsz történet* címmel film készült az alternatív zenei szcénában már ismert Beri Ary főszereplésével, ami így a korabeli tizenévesek figyelmét is erősen magára vonta. Annyi bizonyos, hogy az 1980-as évek és a rendszerváltás emlékezete Nógrád megyében ezzel a történettel némiképpen eltér attól a gyakorlattól, ahogyan ez a korszak ma már hamis nosztalgiával jelen van a különféle társadalmi diskurzusokban.

Hatala Csenge *Hírzárlat: A balassagyarmati túsdráma* című kötete szükségképpen ehhez a többszörös emlékezeti diszpozícióhoz kapcsolódik, amikor a hátsó borítón jegyzett műfaji meghatározás szerint „sajátos tényregényként” új keretet ad a történetnek. A balassagyarmati szerző az előszó szerint arra vállalkozik, hogy személyes beszámolókra és dokumentumokra, illetve levéltári anyagokra támaszkodva hiteles beszámolót adjon az eseményekről, ugyanakkor azt is hozzáfűzi, hogy a „folyamatos olvashatóság érdekében néhány hiányzó részletet a képzeletemet mozgósítva pótoltam”. Az elbeszélői pozíció ilyesfajta kettős (hangsúlyozottan a tényekre épülő, ugyanakkor vállaltan a fantáziának is teret adó) meghatározottságát azonban egy bizonyos naivitás írja felül, ami nemcsak az igazságba vetett hitet teszi láthatóvá, hanem a rendszerváltás előtti Magyarország súlyosan leegyszerűsítő képét is megteremti. A *Kiáltások* című első fejezet a második világháború lezárását követő időszak felől indítja a Pintye testvérek történetének elbeszélését, amelyben Balassagyarmat áldozatisága kap különösen erős hangsúlyt: „Az alkotmány születése utáni években sötét felhők gyülekeztek Nógrád megye székhelye, az Ipoly folyó bal partján fekvő határ menti kisváros, Balassagyarmat felett. 1950-ben a megyeszékhelyi jog az alig ötven kilométerre elhelyezkedő Salgótarjánhoz került, s ez kedvezőtlen jövőt ígért a városnak.” (17.). A helyszín hangulatának tragizáló leírása és egy gyors időbeli áttekintés vezeti át az olvasót a gépkarabélyt és a pisztolyt a kabátjuk alatt rejtgető testvérpárhoz, innen pedig a család társadalmi beágyazottságához. Kétségtelenül nehéz feladat beszámolni egy olyan eseménysorozatról, amelynek legtöbb részlete, illetve végkifejlete jól ismert, ezt a nehézséget az apa és az anya származásának, házasságuknak, illetve a gyerekek nevelésének történetével oldja fel az elbeszélés, amit a korábbi barátokkal, ismerősökkel, illetve a

kisebbik fiúval készített interjúk részletei bontanak meg. Ez a gesztus nyilvánvalóan a tényfeltárás diskurzusát erősíti, ugyanakkor annyiban erősen irányított, hogy kifejezetten a lánykollégiumban történő túszejtés okait kívánja megkeresni, illetve megmagyarázni a kommunista rendszerben a Nyugatról való álmodozás hátterét. Mindehhez közel félévszázadnyi távolság adódik hozzá, amely időbeli elválasztottság arra még éppen elegendő, hogy az eseményekben érintett, még élő személyek, többek között a kollégiumban foglyul ejtett lányok, illetve a rendőri intézkedésekben részt vevő tisztek megkérdendők legyenek az általuk megtapasztalt eseményekről.

A hat napon át zajló fogva tartás történetének lineáris elbeszélése az események pontos felidézése szándékával történik, ami egészen a párbeszéddek (!) rekonstruálásáig megy el – ezt a folyamatot szakítják meg a visszaemlékező személyek beszámolóí. Ez a narrációs technika azonban sokkal inkább az emlékezés konstrukciós folyamataira mutat rá, amelyben az emlékezés tárgya már csak a jelen értelemadó tevékenységében létezik: „László olyan hévvel húzta el az ágyat, mint amilyen erővel öt nappal azelőtt odatolta, s ugyanaz a félelem lobbant fel a szemében. [...] Most is azt hitte, hogy az a hajszálnyi esély megmarad a bátyja megmentésére, hogy majd valaki bejön, és segít. Ezt akarta hinni, még akkor is, ha egész lelkével tudta: már senki sem segíthet. Vége.” (226.) Ebben az emlékezési stratégiában látom a kötet legnagyobb veszélyét: az úgynevezett „hiteles”, vagyis a tanúk, résztvevők közel fél évszázadnyi távolságból megtett visszaemlékezései összekapcsolódnak az elbeszélés 1973-ban zajló eseményeivel, amely a narrátor szólamá: utóbbi azonban folyamatosan átcsúszik a harmadik személyű elbeszélés ellenére a sajnálatkeltés érzelmes diskurzusába.

A *Feltépett csend* című utolsó fejezet az ítélethirdetés napjának és az ismeretlen helyre temetett idősebb Pintye fiú síremlékének felidézésével indul, majd a narrátor első személyben, a kötet szerzőjeként szólal meg a megírás periódusából. Zavarába ejtő végigolvasni a vélhetően szándékosan csapongó gondolatfolyamat, amelyből a sírhely kinyomozásának, az urna kibontásának és a még élő kisebbik testvérhez való visszajuttatásának története elevenedik meg: „A zuhogó záporban elhelyeztem a szál vörös rózsát, amelyet hosszú ideje szorongattam a kezemben. [...] Némán meredtem hát a virágra, miközben a szemem előtt úgy folytak össze a betűk és a színek, ahogy a fejemben kavargtak a képtelenségnek tűnő tények, melyeket a márványtábla mögött rejtőző urnával kapcsolatban megtudtam. A története különös, a temető gazdái úgy fogalmaztak, hogy »egy csoda«, hiszen 1997 óta nincs meghosszabbítva a bérleti szerződés, így az urnának már réges-régen nem szabadna ott lennie. [...] Fehér porcelán. Milyen egyszerű, ahogy belepi a por, a feledés és az évek. »Csoda« – idéztem fel magamban, miközben a felragyogó nap fényében kissé kábultan, összeszorult szívvel bámultam a feltépett csend sebeit.” (312–313.) Az idézett szakaszhoz mellékelte fotó a márványtábláról az elé helyezett vörös rózsával számomra súlyosan eltéríti a kötet vállalását, s olyan morális aggályokat erősít meg, miszerint a tényfeltárás átbillen a bűncselekmény relativizálásába, a tettesnek a kommunista rendszer, a körülmények, a család áldozataként, sőt, mártírjaként való felmentésébe. Ezt a sajátos epilógust a korábbi fejezetek egyes fotói is erősítik – például a holttest elmozdításáról készült, a bakancsba bújtatott lábakat még megmutató felvétel, vagy az ablaküvegen a golyónyomokat, illetve a

radiátoron a gépkarabélyt és az ablakpárkányon a vérfoltokat láttató fénykép. Ez a személyes felülbírálás belőlem elsősorban az ellenállást váltja ki, bár tagadhatatlanul elgondolkodtat a tények interpretációs és reinterpretációs lehetőségeiről. Ugyanolyan költői, mint amennyire közhelyes, hogy a narrátor az általa elbeszélte túsdráma Stockholm-szindrómás túszává válik, amit a szerzőnek a borítóra elhelyezett elmosódott arcképe is erősíthet.

Az elbeszélésfolyamba ékelt visszaemlékezéseknek ugyanakkor van egy kiemelten fontos hozadéka: a hat napon keresztül túsul ejtett lányok arról is beszámolnak a több évtizedes távlatból, hogy mennyire hiányzott számukra az események feldolgozásának szakszerűen kísért procedúrája. Az utógondozás érzékeny és figyelmes folyamatának elmaradása közvetlenül az események után az áldozathibáztatást hozta magával: „Engem nagyon meglepett, amikor az egyik munkásor elkezdett ordítani: »Rohadt kurvák, nem tudtatok elbánni két ilyen taknyossal!« Ez nagyon rosszul esett, és nagyon megdöbbenett.” (233.) Illetve elmaradtak a traumafeldolgozás szükséges lépései, aminek az egyik oka a kötet címébe helyezett *hírvárlat*: a túszejtés politikai vonatkozásai hallgatás alá vonták az eseményekről való beszéd s így a feldolgozás lehetőségét. Hatala Csenge vállalkozása sajátos kísérlet a Balassagyarmat lokális identitásában jelentős tényező újraértelmezésére, amely egy rendhagyó eseményre fókuszálva tesz kísérletet a rendszerváltás előtti Magyarország bemutatására. A kötet fontossága a bűncselekmény körülményeinek megismerésében és az áldozatok traumafeldolgozásának vonatkozásában tagadhatatlan, ahogy elismerésre méltó az ügyben keletkezett dokumentumok feltárása is. Ugyanakkor a különböző emlékezetstratégiákkal való küzdelem fel nem ismerése zavaróan heterogén diskurzust hoz létre, amely a tényfeltárás mechanizmusait mozgósítva egy narcisztikus elbeszéléssé formálódik. (*Atheneum*)

BÓDI KATALIN

Értelmét vesztett világok

DANYI ZOLTÁN: *A DÖGELTAKARÍTÓ*; SIRBIK ATTILA: *ST. EUPHEMIA*

Egy téma, két teljesen különböző regény arról, ki hogyan dolgozza fel a háborús tragédiákat. Fel lehet-e egyáltalán dolgozni, mennyire és miben sérül az ember, hogy tud megküzdeni a kínzó emlékekkel, el lehet-e felejteni az átélt szörnyűségeket? A kimondás, elmondás által elérhető-e a gyógyulás? Ezeket a témákat járja körbe Sirbik Attila *St. Euphemia* és Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című kötete.

A két regény főszereplője nagyjából egyidős lehet, mégis másképp élték meg a délszláv háborúkat. Ugyanazokra az ínséges időkre különbözőképp emlékeznek vissza, eltérő perspektívából tekintenek saját és generációjuk szerepére. Közös csomópontot jelent azonban az üzemanyag- és alkoholcsempészet, a gyermekkor márkái (Bazooka rágógumi, cigarettamárkák), limonádé árulása a határon veszteglő, hazafelé igyekvő német turistáknak stb. A Sirbik-regény 0. fejezetét indító motto akár mindkét történet elején állhatna, hiszen mindketten a kimondhatatlansá-

got, elbeszélhetetlenséget járják körbe. „És megfordulhat minden: az / elhallgatás voltaképp a / kimondás iszonytató / gyomorgörccse, a kimondás / szabadságában rejlik az emberi / bezártság legsötétebb alakzata.”

Mindkét regényben megjelenik az elvagyódás. Míg Sirbik elbeszélője át is költözik Magyarországra tanulni, ahonnan a háború ellenére mégis hamarosan visszavágyik („Vissza fogok menni Szerbiába, nem bírom tovább.” 41.), addig Danyi főhőse megreked az amerikai álom áhításában, legmesszebb Berlinig ér. Az eljutás a német fővárosba is az emlékek előli menekülést jelenti, a zavart gondolatmenetben folyton visszhangzik a háborúra történő emlékezés. Az előbbi regény a tényeket, felismerhető történéseket igyekszik fikcionalizálni olyan szándékos (vagy annak vélt) csúsztatásokkal, mely szerint létező utcanévet ad meg, de térben rosszul helyezi el, vagy hogy Tito halálára emlékezve hol szerdán, hol csütörtökön kell egyperces néma csöndben állni. Ezzel szemben a másik regény kevesebb ilyen konkretizáló elemmel játszik. Danyi regényének időbeli elhelyezését erősíti a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház 2008-ban bemutatott *Turbo Paradiso* című darabjának megemlézése, ami nagyon erős reflexiót szül. Hiszen a regény elbeszélője, aki nem tudja feldolgozni a háborúban tett szörnyűségeket, képtelen elszámolni a saját lelkiismeretével, egy olyan színdarabot néz meg, amely pontosan azokat a jeleneteket mutatja be, amelyek soha sem fognak kitörlődni az emlékezetéből: „és a katonaruhás jelenetnél már nem bírta tovább, mert akkor megint egy teherautón találta magát, hóval borított tájon, katonaruhában, és a feladatuk az ellenség tanyák »megtisztítása« volt, legalábbis ezt mondták nekik, ami a gyakorlatban viszont úgy nézett ki, hogy előbb szarrá lőtték, majd kifosztották ezeket a tanyákat, vagy fordítva, előbb kifosztották, és azután lőtték szarrá” (59.).

Danyi regényében a harmadik személyű elbeszélőmód találkozik a belső nézőponttal: bár egyes szám harmadik személyben íródik a regény, mégis olyan hatású, mintha énelbeszélést olvasnánk, amit a sűrűn használt gondolta, mondta igék erősítenek. Ezzel egyrészt megteremti a távolságot a narrátor és az olvasó között, másrészt e megoldás lehetőséget nyújt a hosszú körmondatokba bocsátkozásra. A hömpölygő emlékezésben visszatérő motívum a horvát nők megerőszkolása. Egy ilyen esemény során (amikor egy „tisztogatás” alkalmával a narrátor vizelni akar egy ház mögött) Grb, a felettese hátulról szétlővi egy ellenálló nemi szervét. Ettől az elbeszélőnek elakad a vizelete, a háború után sem tud se nyilvánosan, se egyedül üríteni. A kasztrálás motívuma így végighúzódik az egész regényen, a traumatikus emlékezet a testi emlékezet szintjén is megjelenik. A főhős többé képtelen az egyszerű biológiai szükségletek ellátására (az említettekén túl a belek háborgásának leállításával vannak problémái), továbbá az egész élete sérült. Nem tud újra beilleszkedni a hétköznapi világba, nehezen megy emberek közé, a valós eseményeket újra és újra megszakítják a háború emlékei – ezért sem egy megszokott állásban helyezkedik el, hanem a dögeltakarítóknál vállal munkát.

Úgy érzem, nagyon találó a cím, hisz azon felül, hogy az elbeszélő munkakörét jelzi, nagyban reflektál a kilencvenes évek háborúiban a horvát falvak „megtisztításáért” felelős katona életére. Mert bármennyire is szeretne, nem tud kiszakadni ebből a szerepből. Az út menti elhullott/elgázolt állatok összekaparása jelképezi és emlékezteti a hátralevő életében mindarra a borzalomra, amit a hazáért, parancsra

cselekedett. És hogy melyik hazáért? Örök dilemma a határon túli magyarságnak, hogy akkor most melyik az ő hazájuk. Állandó identitáskérdés, hogy milyen nemzetiségűnek vallhatják magukat, magyarnak, szerbnek, jugoszlávnak. Részt vehet-e egy magyar nemzetiségű a szerbek és horvátok közti háborúban? Mert kellett, a hatóság nem válogatott a behívókkal. Erre a megválaszolhatatlan kérdésre Danyi két helyen reflektál, számon kéri, úgymond, a sorsot: „ráadásul kezdte úgy érezni, hogy megint neki kellene tekintettel lennie valaki más nemzeti érzékenységre, de vajon megfordult-e bárki fejében, legalább egyszer ebben a rohadék életben, hogy a szerbek és a horvátok, miközben egymást gyakták, egyúttal az ő életét is alaposan elkúrták, noha tulajdonképpen nem sok köze volt az egészhez, legfeljebb csak annyi, hogy a sors különös játéka folytán jugoszlávnak született, jobban mondva úgynevezett »jugoszláviai magyarnak«, amihez viszont megint csak nem sok köze volt, mivel ez meg egy másik, egy korábbi háború következtében alakulhatott így” (114.). Pár oldallal előbb pedig a háború teljes értelmetlenségére világít rá: „eleinte persze ő is azt hitte, hogy ők a legtökösebb legények, és hogy a háború nem más, mint a házak szétlövése és az asszonyok seggbe kúrása, a feladatuk az ellenséges tanyák megtisztítása volt, és ők mindent megtettek, hogy a lehető leghatékonyabban teljesítsék a feladatot, de az igazság az, hogy tulajdonképpen soha nem is kérdezték meg tőle, hogy akar-e háborúzni a horvátokkal, a bosnyákokkal vagy a siptárokkal, és különben is, akkor még úgynevezett »jugoszlávok« voltak mindannyian, szóval az első napon kellett volna faszokat rajzolni a tankokra, mert így utólag már teljesen hiábavaló és felesleges” (104.).

Ezt a hiábavalóságot Sirbik az „elbaszott nemzedék” szemszögéből mutatja be. A legtöbbször egyes szám első személyben megszólaló elbeszélőjének becsületbeli ügye, hogy hazájával törődjön, mert ő annak Jugoszláviát tekinti az összes néppel együtt. Ezért is tér haza Magyarországról, ám mielőtt elköteleződne a harc mellett, hosszú, a regényben dőlten szedett eszmefuttatásokba bocsátkozik. „Nem fizikailag, hanem szellemileg szűntek meg a részletek, a történések, a semmittevés és hiábavalóság érzése maradt a háború, a túlélés ideje alatt. Túlsúlyos és könnyű lett egyszerre minden, elodázhatatlanul és végérvényesen.” (35.) Mivel a traumatikus emlékezet működésmódja eltér a mindennapitól, az emlékek váratlanul, fragmentáltan törnek fel, ezért nem meglepő, hogy a regény cselekménye sem lineáris, az események nincsenek időrendbe rendezve, csak az emlékek töredékét látjuk. Pontosan a semmittevés és a hiábavalóság között ingadozik, végtelen delíriumos bulik, bandába verődés és verekedések, ingázás a vajdasági és magyarországi városok között, közben felmerülnek a gyerekkori történetek. Mindenből töredékeket kapunk, mindennel csak érintőlegesen foglalkozik. Ezekből a történetekből a kilátástalanság és a tehetetlenség árad. Egyetlen kitérés lehetősége van, el kell menni katonának. „Azt mondja Pite, hogy szégyen, baszd meg, ha nem mész el katonának, ki látott még ilyet, megbélyegeznek és gyáva nyúlnak tartanak majd egész életedben, nem beszélve arról, hogy mit mesélsz majd a gyerekeknek, főleg ha ne adj’ isten fiú lesz, majd amikor a haverok mind mesélik a sztorikat, akkor te mit mondasz, hogy otthon verted a faszod, hogy a komandant bokáját fogtad, úgy könyörögtél, hogy ne kelljen menned.” (98.) Egyrészt az effajta társadalmi nyomás, a besorozás és házról házra járás indítja el a narrátort a háború felé, másrészt pedig

a saját lelkiismerete. Ami ismét része az olvasó megzavarásának, hiszen egy helyen azt meséli el a főszereplő, hogy azért kell katonának mennie, mert nem teljesítette megfelelően a civil szolgálatot (136.), majd több fragmentumban is arról számol be, hogy önként jelentkezett, mert a főiskolát sem tudja fizetni. (153.)

Mindkét regényre jellemző a háború elbeszélhetetlensége, feldolgozhatatlansága. Sirbik regényében olyan szókapcsolatok idézik meg a borzalmakat, mint az égett hús szaga, a fémes íz a szájban, a bombázások. Danyinál leginkább a(z) (nemi) erőszak jeleníti meg a háborút, ő inkább az emlékezéssel játszik. Konkrét csatákról, a harctéren megélt eseményekből egyik esetben sem láthatunk semmit, viszont a sejtetés annál nyomasztóbbá teszi a regények hangulatát. A háború teljesen elidegeníti az embereket, ami a *St. Euphemiában* ki is mondatik: „Jenki, mi vagyunk a győztesek, magunkat kell legyőznünk, az emberi mivoltunk győzetett le, állatokká váltunk, Jenki, te sem lehetsz kivétel, nem maradhatsz ember, mit képzelsz magadról, hogy maradhatsz ember a farkasok között, itt nincs idő arra, hogy ember legyél.” (163.)

Nagyon izgalmas az az egybeesés, hogy Danyinál és Sirbiknél is az emberség utolsó mentsvárát a kutyák jelentik. Háborúban az ember nem gondolkodik, megpróbál túlélni. Ha rálőnek, ő visszalő, ha parancsot kap, teljesíti, vagy ő is meghal. Az emberek tárgyakká válnak, nincs személyiségük, nincs arcuk. Csak ellenség van. Sirbik regényében az elbeszélő előbb visszaemlékezik arra, hogy a katonák az éhezés küszöbén kutyákat próbáltak becserkészni, hogy azokat megegyék. Az ártatlan, sokszor boldog állatok befogása nagyon lélekölő a narrátor számára („feküdnék inkább én is akár lógó nyelvel”, 164.), mivel a bombázások előtt a kasszárnyában hozzásegődő németjuhászt gondjaiba veszi. Kimentette a marakodó kutyák közül, enni adott neki. A háború fejtelenségében egyszerre törődni kezd valakivel, a barátjának, nem pedig bajtársának vagy ellenségnek tekinti. Ez a kutya-ember barátság tartotta benne a maradék emberséget. A kutya halála ezért is rázza meg mélységesen. „[A]z őrjárat során találtam rá a megmeredt testére, szégyen vagy sem, megsirattam, gödröt ástam a puskára csatolható szuronyommal, és eltemettem.” (166.) Danyi regényében szintén egy németjuhász csatlakozik a már dögeltakarítóként dolgozó főhős mellé: „jó volt egy élő állatot érinteni annyi dög után” (252.). Amiket a kutyáról ír, mindig párhuzamba vonható a háborúval: élő állat – nem holt ember, ahogy a dögeltakarító sem feltétlenül az út menti állatok tetemének eltávolítására érhető. A kutyás történet itt is az állat halálával végződik, ami felébreszt egy más, elbeszélhetetlen történetet: „közben megállás nélkül havazott, és mire késő délután hazaért a munkából, a halmot is teljesen belepte a hó, igen, minden bizsonnyal ez a négy-öt évvel korábbi tél jelent meg előtte, és csak ezért látta most a katedrális tornyából fehérnek Újvidéket” (254.). Ezt a korábbi történetet nem ismerjük meg közelebbről, valószínűleg háborús eseményre utal vissza. Danyi regénye tálcán kínálja az allegorikus olvasást, számos esemény utal kimondatlanul is a horvát falvakban elkövetett szörnyűségekre.

A befejezések is nagyon összecsengenek a két regényben. Miben látja a két szenvedő főhős a feloldozást? Mi jelenthet kiutat az emlékekből úgy, hogy ne örüljön bele az ember? Valahogy kézenfekvőnek tűnik megoldásként az öngyilkosság gondolata. De Sirbik elbeszélőjéből hiányzik az erő, az akarat, jobb lenne, ha magától múlna el minden, tűnne el örökre. A csönd, ami a regényre egyáltalán nem

jellemző, uralja az utolsó mondatokat. Nem a világ zajai szűnnek meg, hanem a fejben hallgat el az életöszön, a túlélés már nem fontos, csak a szenvedésnek legyen vége. Ettől a testi és lelki szenvedéstől szeretne megszabadulni Danyi főhőse is. Az utolsó sorokban szembeállítja Od és Brazo reggelt indító pálinkázását a lezárással. A horvát tenger partjáról visszahúzó az elbeszélő szíve a bácskai pálinkához, ezzel fejezné be az egészet, az egész emlékezést, hömpölygést a gondolatokban. A megnyugvás mindkét regény végén ott van sejtelmesen, talán kicsit baljósloan is.

A két kötet egyszerre jelent meg a *Magvető* (Sirbik esetében emellett a *Forum*) 2015-ös könyvheti újdonságaként, ami több szempontból is sikeresnek számít. Mindkét kötetéről elismerő kritikák születtek, Sirbik művét a *Könyvesblog* a hét könyvének választotta, valamint Margó-díjra jelölték, míg Danyi regényét több évi toplistán láthatjuk kiemelt helyen szerepelni, és a *Litera* év végi körkérdésén is többen nagy felfedezésnek tekintik. Mind *A dögeltakarító*, mind a *St. Euphemia* nagyon fontos regénye a vajdasági magyar irodalomnak, s nem kizárólag annak, hiszen a traumák elbeszélhetősége szempontjából megkerülhetetlen a délszláv háború tapasztalata is. A két könyv külön-külön is egész történet, mégis úgy gondolom, hogy a kettő együtt olvasva, egymás mellé helyezve lesz különlegesen izgalmas, teljes képet adva arról, hogy vannak olyan traumák, amelyeket a kimondás által sem lehet feldolgozni. (*Magvető; Magvető-Forum*)

KELEMEN EMESE

„Egyszer minden éjszaka végére pontot kell tenni”

KUBISZYN VIKTOR: *OROSZRULETT*; SZENDI NÓRA: *ZÁRVÁNYOK*

Szendi Nóra *Zárványok* és Kubiszyn Viktor *Oroszrulett* című regénye mindössze pár hónap eltéréssel jelent meg 2015-ben. Az *Oroszrulett* Kubiszyn harmadik könyve a szerhasználatot analizáló és bemutató vallomásos prózában, a bevallottan ön-életrajzi igényű, úttörő jelentőségű 2011-es *Drognapló*, illetve a két évvel későbbi novellafüzér, a *Foglaltbáz* után. A téma létjogosultságát mi sem bizonyítja jobban, hogy az utóbbi pár évben feltűnően sok alkotás született abból a célból, hogy „azok hangján írjon, akik nem szólalnak meg” (olvasható a 2013-as *Foglaltbáz* fűszövegén). A függőség lélektanát a pszichológia és pszichiátria eszközeivel megközelítő szakirodalmon (Dr. Máté Gábor: *A sóvárgás démona*; Zacher Gábor – Karizs Tamás: *Mindennapi mérgeink*) és vallomásokon túl sorra születtek a témát belső szemszögből megszólaltató, vagy csak egy-egy szubkultúrát a droghasználat nézőpontjából is bemutató szövegek (Szabó Győző: *Toxikoma*; Pőcze Flóra: *A moszkva tér gyermekei*; Bódi Péter: *Szétírt falak*). A szerhasználatot tematizáló irodalom a fikciót és realitást vegyítő gonzó műfaját idézi meg, a kemikáliák által előidézett állapotban elmosódik a valóság és a képzelet közti határvonal, s ezt legin-

kább a fragmentált nyelv, a vallomásos hang, az asszociatív képzetársítások és a szokatlanul erős képiség érzékelteti. Az utóbbi időszakból is kiemelhetünk olyan alkotásokat, amelyeknek habár nem a szerhasználat a fő témája, mégis bizonyos szempontból lényegessé válik annak megmutatása (mint például Jászberényi Sándor vagy Potozky László művei).

Az olvasó voyeuré válik, megismeri a perifériára szorult szereplők életét, azt, amiről a társadalom nem vesz tudomást, s ami emiatt a többség számára láthatatlan egzotikum. Még akár sci-fiként is olvashatjuk ezeket a szövegeket (amire egyébként az *Oroszrulett* is rájátszik, a szerhasználat több ízben is az ürbe való kilépéssel egyenértékű), ha figyelembe vesszük, hogy a szereplők által megtapasztalt tudatállapotok párhuzamos valóságok, a társadalom számára láthatatlan életek pedig alternatív történelmek. A szociografikus igénnyel megrajzolt szereplők nagy része mindig az aktuális jelenre fókuszál, egyrészt mert körülményeit és lehetőségeit tekintve fizikailag is determinálja a pillanat, másrészt legbelül és lényegileg éppen ide vágyakozik: a módosult érzékelés állandó jelenébe, a mámor extázisába, a külvilág totális kizárásába. Ez utópia és disztópia egyszerre, amit egymással ellentétesen él meg a külső szemlélő (disztópia) és az, aki benne él (utópia). A tudatmódosult állapotról való beszéd fragmentált, az elbeszélő időtől és tértől való függetlenségét képezi le a narratíva. A máshogyan érzékelt idő, illetve a „flessekre” való tényleges és teljes visszaemlékezés lehetetlensége tört nyelvet eredményez, ami párhuzamos az elbeszélő belső ürességével, az elérhetetlen teljesség és kiteljesedés kudarca pedig a traumairodalommal rokonítja a műfajt.

Szendi Nóra elsősorban olyan értelmiségi, jómódú fiatalokról ír, akiknek már a mindennapjaik részévé váltak a drogok, ám a külvilág ezt mégsem veszi észre. Ebben az állapotban a szer nem okoz családi, párkapcsolati, egzisztenciális vagy fizikai-lelki károkat, elsődleges célja a rekreáció. Ezt a fázist követi a problémás szerhasználat, aminek következtében már tapasztalhatók sérülések, a fogyasztó azonban a további fogyasztás érdekében ignorálja ezeket. A függőség különböző fokozatai szerinti kategorizálás viszont két okból is problematikus. Egyrészt a szakirodalom nem tudja egyértelműen elválasztani a szociális fogyasztót a problémástól, másrészt a szerhasználó sem ismeri fel helyzetét – egészségtelen énképét folyamatos öngazolás torzítja –, ebből adódóan egy külső, objektív szemlélőnek is nehezebb őt megközelíteni. Miként számoljon tehát egy regény a „rejtőzködőkről”, a szociális és problémás fogyasztás között ingázókról, akik nem feltétlenül jellemezhetőek a legtipikusabb függők tulajdonságaival, ráadásul társadalmi szignifikációjuk is nagyon alacsony?

Szendi rejtőzködői zárványokban élnek, a szerelmesek (67.), az anyagosok (268.), és az önmaga előtt kudarcot valló egyén is (312.). Ugyan minden zárvány izolál a külvilágtól, látszólagos védőburok csupán: „nemcsak belülről, de kívülről befelé is torzít” (321.). A *Zárványokban* nagyobb tétje lehetett volna a drogkarrier bemutatásának, ha önálló egzisztenciával rendelkeznek a szereplők. Ez esetben kiderülhetett volna, képes-e Irén önálló életet teremteni a szülőkhöz való visszaköltözés alternatívája nélkül. A droghasználatot jellemző tét- és következménynélküliség arra enged következtetni, hogy talán nem is a szerfogyasztás az elsődleges témája a regénynek. A *Zárványokban* a szerhasználat és az arról való beszéd metaforikus értékű, legtöbbször a férfiakkal való kapcsolattal analóg, a főszereplő hol bol-

dog, hol boldogtalan epizódjainak hangulati aláfestése. Irén mentegeti magát, amikor Csurinak beszél készülő regényéről: „[...] azt mégse mondhatom Csurinak, hogy pasikról akarok írni [...] maradjunk inkább a narkónál, az kellően tág témakör, minden belefér” (106.). Irén viszonya saját nőiségéhez a kezdetektől fogva problematikus. Nem szép, imád alpári stílusban beszélni, és egyáltalán nem nőies (11.). Ez izolálja is a külvilágtól saját zárványába, ahol feljegyzéseket ír, szerelemről álmodozik és terveket sző a kiszemelt meghódítására. Szendinél a férfiakkal való kapcsolat (vagy inkább a kapcsolatra való alkalmasság) formálja nőiessé Irént („férfimarkokba simulóvá erodálnak az évek”, 370.), ez a *Zárványok* fő tétje, hogy miként alakítják Irént ezek a különböző zárványok, a három férfihoz, illetve Berzsényihez fűződő kapcsolata.

Irén megrögzött naplóiíró, megfigyel, rögzít, elemez, visszaolvas. Szendi is a naplóját használta fel a *Zárványok*hoz, viszont a saját szöveg szerete ez esetben túlírtáshoz vezetett, aminek egyik nyilvánvaló oka Szendi rajongása a klasszikus magyar irodalomért. Irén kamaszos szentimentalizmusa („Szentélyt építék a rajongásomnak.”, 14.) és jelzőhalmozása lényegileg nem tesz hozzá a regényhez, és egy idő után érdektelenné válik. A nyelvi felfokozottság Irén érzelmi életét képezi, a háromféle „anyaghoz” fűződő viszonyát. Anyag itt először is a már említett három plusz egy férfi, akiket Irén megír: Vladimir, Csuri, Marci és Berzsényi. Vágyakozását, majd az esetleges beteljesülést a drogok által módosult tudatállapottal állítja párhuzamba. Anyag lesz továbbá a regényben készülő szakdolgozat és „a sohanapjára várható” (389.) regény is. Megállapításaiból vitathatatlanul látszik, hogy Irén vérbeli és prototipikus bölcsész, kedvenc és leghálásabb témája pedig a szerelmi bánat (30.). Végül pedig anyag lesz a drog is, ami sok esetben hasonlóan „működik”, mint az éppen aktuális férfi. Irén mindhárom anyaggal való kapcsolatában lényeges tényező a fantáziálás, a dominancia és a hatalomgyakorlás iránti vágy. „Először mondjuk rádcsavar, mindig így van, amikor egy vegyület hatni kezd.” (67.) A már tárgyalt zárványmotívum pedig ugyanúgy utalhat a szerelmesekre, mint a szerhasználók szubkultúrájára. („Utolsó narkós vagyok. Vagy csak szerelmes. Egyformán köpni kell tőlük.”, 313.) És még lehetne sorolni a helyeket, ahol a *Zárványok* rájátszik a kétféle extázis közti hasonlóságra (13., 16., 69.).

A szerfogyasztással kapcsolatos részekben az önigazolás narratívája dominál, ami nem ítéli el a fogyasztást, szükséges rosszként kezeli azt (bizonyos tekintetben a regény a fogyasztói társadalom görbe tükré.). Ennek következtében a szereplők nem kapnak visszacsatolást hibáikról, viszont a folyamatosan ismételt önhazugságaik egyre nyomasztóbbá válnak. A tisztaság lehetősége azonban még az állandó anyagozásnál is rosszabb: „félelmetesebb, mint egész nap kenni, föléd tornyosul a világ” (281.). Szendi hősei még az utolsó hátborzongató élményt követően sem reflektálnak igazán a történetekre. Mindössze annyi történik, hogy a hatalom által hozott döntések következtében a mindennapi valóság még inkább perifériára kényszeríti a kívülállókat. Az pedig illúzió, hogy mindez elég volna ahhoz, hogy a fogyasztói társadalom leginkább lenézett rétege felszámolható legyen.

Az *Oroszrulett* underground útinapló („A város alatt van egy ugyanakkora város legalább, mint fent.”, 56.), a függőséget társadalmi, irodalmi-művészeti, szociológiai és vallási kontextusban is vizsgáló alternatív városrajz. A regény két főszereplője az író, aki már nem aktív szerhasználó, illetve tolmácsa, „Sztalkere” (43.) és „anyagótlé-

ka” (52.), Léna, akivel egy-két éve találkozott egy könyve kapcsán, most pedig „lélekvezetőjévé” (56.) válik az orosz undergroundban, ahol még ő sem ért mindent („Bábelmoszkva”, 99.). Kettejük viszonya többrétegű, Léna vezető és régi ismerős, de a férfi ráébred, hogy kizsákmányolta a lányt: „kísérleti nyúlként” (128.) arra használta, hogy helyette élje át az, ami neki már tilos. Az utazás alászállás a földi purgatórium rejtőzködő lakóihoz, valamint a logikától való megszabadulás módja, ami nélkülözhetetlen a férfinak ahhoz, hogy írni tudjon. A cím a függőségre utal, vagyis a függő működésre, a „sorsulettre” (206.), ami a szabadságot is jelenti, hiszen az egyén válik élete kovácsává, nem a fölé tornyosuló hatalom: „Ebben a játékban az a jó, hogy ha nyersz, csak az életet nyered [...] semmi többet, de mégis, ez a minden.” (143.)

Moszkva izgalmas és egzotikus élmény az elbeszélő számára, Oroszország kultúrtörténetileg Európán kívüli hely, ahol „nem volt reneszánsz, nem volt felvilágosodás” (71.). A hatalom elképesztő méreteket ölt, a város képében köti gúzsba az egyént, illetve megsemmisíti azt, aki nem a szabályai szerint játszik. „A város felzabál, ha vesztes vagy. Kiradíroz.” (58.) A város metamorfózisa végigvonul a könyvön, de mindig hatalmi játszmák szerint. A Yuliával való megismerkedés, a szexuális kapcsolat a nagybetűs orosz nővel az országgal történő egybeolvadást is jelenti: „Oroszországgal szeretkeztem” (225.). Máshol a város a drog, ami még a tiszta tudatot is felülírja, a férfi betép tőle (179.), mintha a város ingereit befogadni már önmagában elég lenne ahhoz, hogy elinduljon a belső utazás. Léna és az elbeszélő az orosz realizmus kulisszái között találják magukat, amikor leereszkednek a kiúttalanok és halálraítéltek közé. A férfi rokonítja a narkotikumokat használó, társadalmon kívüli szubkultúrákat leíró irodalmat az orosz realizmussal, utóbbi egyik változataként kezeli azt. Innen nézve előképe Gorkij vagy Bulgakov, akik a periférián élő függőkről is gyakran írtak.

Az *Oroszrulett* a sóvárgás regénye, melynek elbeszélője módosult tudatállapotba kíván eljutni, viszont tisztában van vele, hogy ehhez szert már nem használhat, csak az emlékeit és a képzelőerejét. Az utazás a sóvárgás metaforája, a nyugalom megtalálásának a lehetetlensége, a múlt iránti vágyakozás. Az idő linearitásának elutasítása zajlik a regényben, az állandó útonlét folyamatos jelenbe taszítja a főhőst, a „csak az van, ami történik” (31.) állapotába. Míg lakásában „az emlékezet salakjával” (30.) szembesül, addig az útra magával cipelt bőrönd az állandó jelen (és jelenlétet) implikálja, az utazás így válik a múlttól megfosztott jelené. Mindez végrehajtható turista üzemmódban – „bezárom a látványt a telefonomba” (54.) – és résztvevő megfigyelőként, amikor az elbeszélő önmagát is megfigyeli. A főhősnek mindkettőben része van, a regény narratívája emiatt pedig egyszerre objektív és szubjektív, az elbeszélés gyakran vált E/1-ből E/3-ba és vissza. Az utazás tétje a jelenbe érkezni, és megélni azt. „Belső időutazás, amiben társutas vagyok.” (73.) Az „akárhol és a sehol között” (76.) tér nélküli tartománya a cél.

Az elbeszélő legfontosabb attribútuma, hogy ugyan nem használ semmit, de sóvárog a kemikáliák kreálta élmény után, ezzel viszont visszaesését kísérti. A sóvárgás az „én és az ő közötti állandó harc” (21.), ahol a múltbeli én tör a jelenben élő én életére. Az *Oroszrulett* főszereplője teljesen szermentes, belső vívódását pedig a sóvárgás állandó jelenléte és a visszaeséstől való zsigeri félelem keretezi. Robinsonhoz hasonlítja az egykori szerhasználót, aki habár életben maradt, de egy

szigeten, a világtól elzárva és örök otthontalanságban kell élnie. A tisztasággal való viszony, akárcsak Szendinél, itt is ambivalens. Léna azzal szembesíti az elbeszélőt, hogy tudatállapot-tolvaj, „flessvámpr” (180.), aki mások belső utazását szeretné a sajátjaként megélni, miközben végig kívülálló marad. De a férfi maga is felismeri, hogy a tisztaság és az anyagos lét egyformán illúzió (15.), így a végeredményt tekintve majdnem mindegy, hogy melyiket választja. Számára a pillanat megélésének kísértése a visszaesés kísértésével azonos, ezért mond köszönetet az utazás végén, amiért sikerült erősnek maradnia a csábítással szemben (262–263.).

Akárcsak a *Zárványok*, az *Oroszrulett* is vizsgálható metaregényként. A főhős törekszik rá, hogy „reflektáljon önmagára és megragadja az elmúlt időt” (21.). A szereplők és a regényírás is tematizálódik, a készülő művel egyetemben. „Belső repülés ejtóernyő nélkül, hogy felhozzam, és megformáljam azt, ami érdemesnek tűnik rá.” (16.) Az önmegfigyelés dokumentálásán túl az írás másik aspektusa a lehetőség, hogy a szöveg majd másokon segít (17.), és ezáltal parabolává válik. Kubisznyny nyelve mozaikszerűen, a szövegbe épített irodalmi és kulturális referenciával árnyalja a narratívát, bátran és kaleidoszkópszerűen válogat a (kötet végi irodalomjegyzék segítségével is feltárható) kulturális utalásokból (*Harcosok klubja*, *Mechanikus narancs*, Tim Leary, Tolsztoj stb.) továbbá filmes hatású eszközökkel is frissíti látomásos képességét: „a kép vibrálni kezd, Fekete-fehér lesz és szemcsés” (7.).

A kontrollálatlan droghasználat teljes dekonstrukcióhoz és amortizációhoz vezet, az általa képviselt „szent háború a valóság ellen” (250.) a szerhasználaton túl azonban máshol is kimutatható. Anyagos a színész, aki a fantázia teremtette másik életet választja (135.), az irodalom hallucináció (199.), a háború pedig „tökéletes, irracionális lebegés” (217.). A szerhasználók tulajdonképpen művészek, mert ebben a világban az önpusztítás lehet az egyetlen releváns önkifejezés. Mindkét regény szereplői homokszemek a gépezetben, a hatalom mechanizmusa pedig hiába analóg az addiktív fogyasztó működésével, eltávolítja a beteg részeket a társadalom testéből. A rendszer felmenti az egyént, de kötelezi is egyben, hogy részt vegyen működésében, ám ha az kilép ebből a közös hallucinációból, büntetést kap: aki illegálisba vonul, az megszűnik létezni. (*Kalligram*; *Apokrif-FISZ*)

LUKÁCS BARBARA

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége.

Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen

Felelős vezető: Becker Norbert vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.